CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU ADRIAN IORGULESCU 3

CREAŢII

CARMEN POPA
MAIA CIOBANU: „SIMFONIA A II-A ...DINSPRE ENESCU” 18

STUDII

VASILE VASILE
MUZICA RELIGIOASĂ ÎN CREAŢIA LUI PAUL CONSTANTINESCU 44

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
TEXTE ȘI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ÎN AUTOBIOGRAFII (XII)
FONDUL IOAN VLĂDUȚĂ (I) 87

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
DIALOGUE WITH ADRIAN IORGULESCU 3

CREATIONS

CARMEN POPA
MAIA CIOBANU: „SYMPHONY NO. 2 ...FROM-TO ENESCU" 18

STUDIES

VASILE VASILE
RELIGIOUS MUSIC IN PAUL CONSTANTINESCU'S OEUVRE 44

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
ORIGINAL TEXTS AND DOCUMENTS. MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (XII)
THE IOAN VLĂDUȚĂ ARCHIVE (I) 87

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Adrian Iorgulescu

Andra Apostu

Acesta este un portret. Se vrea a fi unul complet, realizat din cât mai multe unghiuri, cu intenția de a-l surprinde pe compozitorul Adrian Iorgulescu cât mai aproape de esența sa. Atât de "dens" și totuși atât de extins în varietatea preocupărilor sale, omul și artistul Adrian Iorgulescu este dificil de integrat într-o categorie sau alta. Așa cum spune chiar el,

https://biblioteca-digitala.ro

„...face abstracție de clasificări și forțe reducționiste. Le ignoră, apoi le surclasează”. În paginile următoare se va dezvălui așa cum este el: puternic, viu, inspirat.

A.A.: Mi-ar plăcea să știu ce vă definește cel mai mult din toate aceste laturi ale dvs., compozitor, muzicolog, om politic, scriitor...?

A.I.: Mă definește sinteza lor. Uneori am lăsat creația deoparte în favoarea demersului politic, politologic; alteori am neglijat-o în favoarea poeziei. Au fost și perioade când ele s-au împletit. Sigur, constanţa, permanența interesului și a ponderii acordate s-a dirijat apăsat spre teritoriile componistice și didactice. Încă din anii 80 am dezvoltat o legătură consubstanțială între „praxis” și „dogmatic”, raportând demersul componistic la fundamentele temporalității sonore. Am avut statornic tendința de a forja în artă în varii ipostaze, de a împleti gândirea cu manopera, abstractul cu concretul. N-am operat disjuncții, nici ierarhii între domeniul referențial și domeniile colaterale. Investighez neîncetat teritorii, îmi place să mă surprind, să mă descopăr. Ține de construcția mea intrinsecă. Oricum, nu regret nimic din ce am întreprins.

A.A.: Nu regretați nimic din ceea ce sunteți *de fapt*...

A.I.: Retrospectiv, pot să deplâng ceea ce am „comis” (sau n-am „comis”) de-a lungul carierei, dar nu ceea ce sunt ca esență, ca entitate, ca dat genetic. Revenind în siajul discuției, mărturisesc „chemarea” diversității, impulsul cercetării, depășirea inerției, respectiv ancorarea în orizonturi, aparent sau nu, fără legătură între ele, ori derivate. E genul de sfidare atracțioasă pentru mine. Îmi dă măsura curajului și a libertății proprii, în confruntarea cu înconjurătorul, cu feluritele sale întruchipări.

A.A.: Aveți, așadar, un profil renascentist...?

A.I.: Nicidecum. Sunt prin excelență captivul perimetrului și mediului cultural cu tot ce incumbă acesta – inclusiv politica – indiferent dacă agreăm sau nu inserția.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Ați fost un om politic a cărui voce s-a făcut auzită, ați realizat lucruri importante cum ar fi fondarea unui partid și ați și teoretizat ideile dvs. în scrieri pe teme politice. Cum v-au ajutat aceste experiențe?

A.I.: Din 1995, de când am intrat în Parlament și până la începutul lui 2009, când am încetat "misia" de ministru, am parcurs o perioadă extrem de agitată, convulsivă sub raportul activității și stresului aferent. Viața noastră politică este realmente schizoidă, primitivă și conflictuală. Am știut, însă, că deciziile majore, cele în măsură să determine mutații, transformări, îmbunătățiri ale cadrului social, economic, juridic, cultural etc., la un moment dat, se iau exclusiv în sferele politicului, fiindcă aici funcționează pârghiile puterii, se hotărește decizia. Pe alt palier, de subliniat că, într-un fel sau altul, implicările invocate m-au ajutat să dobândesc un plus de flexibilitate, alte tipuri de energii, de relaționări, alte debușeuri, utile ca experiență, ca tonus intelectual și comportamental. M-au scos cumva din "corsetul" închis, intimist al meseriei.

A.A.: Revin la compozitorul Adrian Iorgulescu. Vorbiți-mi despre anii formării dvs. ca om și muzician, despre oamenii care v-au marcat cariera și evoluția.

A.I.: Trebuie să o pomenesc pe prima mea profesoară de pian, domnișoara I. Șatchi. Am pornit studiul instrumentului devreme, la 5 ani. Am progresat rapid nu numai ca pianist. Mentora organiza evenimente cu elevii săi (concerte, chiar turnee). Reține astfel, o deplasare la Râmnicu Vâlcea. Cunoscându-mi înclinațiile și apetențele "creatoare", după ce am cântat cele două-trei piese anunțate în recital, ea a cerut cuiva din public să-mi dea o temă pe care să improvizez. Așadar, primele mele încercări componistice se leagă de această perioadă precoce. Lucrurile au avansat, am absolvit ulterior liceul de muzică, facultatea, specializarea, doctoratul...

A.A.: Sunteți primul Doctor în Muzică al Universității Naționale de Muzică!

A.I.: Într-adevăr, având-l conducător pe academicianul O.L. Cosma am elaborat lucrarea intitulată „Timpul materie și

https://biblioteca-digitala.ro

metaforă". Era prin 1991 sau 1992. Ulterior, aceasta s-a publicat la "Ed. Muzicală".

A.A.: Cu cine ați descifrat primele taine ale compoziției?

A.I.: Cu Marțian Negrea. În clasele a XI-a și a XII-a am făcut cu el armonie și contrapunct. Deși octogenar, păstra o personalitate foarte vie și era la curent cu ultimile noutăți în materie. Pe lângă A,B,C-ul tehnicii compoziționale am deprins de la domnia sa ce înseamnă autonomia de mișcare în granițele unui context ordonat, cum să-ți stabilești reguli și apoi să te joci nestingherit cu ele. Imediat ce am intrat la "Cons" – era pe atunci un examen complicat – m-am dus la Marțian Negrea să îi mulțumesc. Locuia într-un apartament de bloc pe Ana Ipătescu. Cu lacrimi în ochi m-a felicitat, m-a îmbrățișat și mi-a mărturisit că speră în viitorul meu și, cu o undă de nostalgie în glas, că am fost ultimul său discipol. Apoi, brusc, m-a întrebat: "Tu știi cine a fost primul meu elev, la București?" I-am răspuns că nu știu... "Păi, Aurică, Aurică Stroe! Parcă mai ieri venea la lecții, în pantaloni scurți"... Ciudățenia întâmplării face ca primul meu profesor de compoziție la Universitate să fi fost chiar Aurel Stroe cu care am învățat circa un an și jumătate. După plecarea lui în Germania am continuat studiile până la final cu Tiberiu Olah. Inegalabilul „Tibi". Am beneficiat de șansa să aprofundez domeniul cu pedagogi excepționali. Le datorez în mare măsură profesionalismul, știința mea artizanală, respectul pentru calitate. Au fost printre alții, Ștefan Niculescu la forme și analiză, Alexandru Pașcanu la armonie, Liviu Comes la contrapunct, Adrian Rațiu la stilistică. Deschid o paranteză. Omul (n.n. Adrian Rațiu) era o enciclopedie ambulantă. Nu exista concert de muzică contemporană, la care să nu participe. Avea întotdeauna despre piesele audiate o părere pertinentă, clară, competentă. Din păcate, a cam fost dat uitării.

A.A.: Ce trebuie să știe un tânăr compozitor, un student la compoziție, pentru a putea să jongleze cu aceste reguli despre care vorbeați mai devreme?

https://biblioteca-digitala.ro

A.I.: Trebuie să știe „carte”. În plus, să aibă intuiția fenomenului sonor, să posede coerență, tenacitate, capacitatea de a-și descoperi și apoi contura personalitatea. Să demonstreze, iarăși, flexibilitate, să stăpânească șabloanele, materia fonică, să nu fie acaparat de acestea. Cele mai importante însușiri rămân inventivitatea, talentul, originalitatea. Dacă le ”tezaurizezi”, dacă ești bine instruit și perseverent îndeplinești toate premisele să devii cândva un autor capabil să lase ceva deosebit în urmă.

A.A.: Poate și încredere în sine? Dvs. ați avut de la început încredere în forțele proprii?

A.I.: Da, îmi cunoșteam posibilitățile, dar asta nu se dovedea suficient. Mi-au inoculat determinare și dragoste pentru meserie încurajările, sfaturile primite de la profesorii anterior citați. Dar și de la alții. De pildă, de la Anatol Vieru sau Myriam Marbe, care participau la examenele noastre semestriale și ne comentau piesele. Toți acești artiști posedau generozitatea de a ne spune cu franchețe ce cale avem de parcurs, cum să progresăm. Ne dădeau indirect, într-o manieră pozitivă, constructivă, girul lor. Îi priveam cu „evlavie”, ca pe niște „mucenici”. Povesteam zilele trecute cu Ulpiu Vlad – într-o notă evocatoare – despre emulația vizibilă în deceniul șapte al secolului trecut (deja!), față de fenomenul sonor, despre solidaritatea dintre generații, despre apetența și curiozitatea nutrită de noi ”învățăceii”, pentru producțiile maeștrilor. Actualmente nu mai văd asta. Majoritatea studenților la compoziție habar nu au ce scriu astăzi „dascălii” lor. Comparativ, noi am avut parte de repere înalte calitativ, de modele, fără să-i imităm, fără să ajungem epigonii lor.

A.A.: Ce este inspirația? Cum apare ea?

A.I.: Percepția comună este că “pogoară” din afară. Opinez, însă, că vine dinăuntru. Personal mă străduiesc să o dibuiesc, să o caut. Iluminarea izbucnește atunci când ești preocupat de “soarta” obiectului sonor, când cizelezi la el, când te frământă devenirea sa, când cântărești opțiunile. Nimic nu se ivește din neant. Trebuie doar să gândești serios și aplicat,

https://biblioteca-digitala.ro

aprofundat la acel lucru și într-un moment, “de grație”, el se va contura fie integral, fie parțial. La mine revelația, aproape fără excepție, se declanșează diminețile, la limita dintre starea de veghe și somn. N-o pun însă pe seama intervenției divine, ci pe seama unei supraexcitabilități mentale și emoționale. Conchid prin urmare, că inspirația derivă din “erupția” unor acumulări sedimentate în conștient și în subconștient; că reprezintă “fructul” unui efort direcționat, specific, intelectual și sensibil. Pe scurt, este rezultatul configurării unor neliniști, a unor tatonări, a unor explorări lăuntrice, îndelung orientate și exersate.

A.A.: Înțeleg, cel puțin din punct de vedere componistic, dar cum funcționează aceste lucruri în celelalte zone creative în care acționați, cum sunt de pildă poezia sau eseistica?

A.I.: S-o luăm invers. În eseistică înaintez „cu precizia unei probleme de matematică” (A.E. Poe, despre poemul „Corbul”). Îmi stabilesc inițial premisele, cadrul, mijloacele și contextul. Plec de la câteva idei, de la câteva concepte sau aspecte care mi se par importante, relevante, cu potențial dezvoltător. Consecutiv, exploatez aceste incipituri până le transform într-un discurs cât mai coerent, mai logic, mai documentat, mai argumentat. Nu mizez pe „trăire” în demersul muzicologic. Uitându-mă în jur, remarc și prezența unui soi de eseistică extrem personalizată, subiectivă, aproape autistă. Nu o ignor, dar nici nu o practic. Unii o duc adesea la absurd, alții își păstrează, totuși, o doză și o linie de obiectivitate faţă de subiectul ales. Împărtășesc opinia că domeniul se pretează la claritate, la rigoare, la acribie, de unde, însă, ineditul, amprenta tratării, nu se exclud.

A.A.: Iar poezia?

A.I.: Poezia ne transportă altundeva. Ea pretinde explorarea inefabilului, plonjonul în „miezul clipei”, introspecția. Toate se prelucrează în creuzetul cuvintelor, în metaforă, în suflul autentic, în prezentificare. Spre deosebire de muzică unde este pretins un racord de flux emoțional, de gândire, de consecvență – în poezie, cel puțin așa percep eu conjuncturile

https://biblioteca-digitala.ro

– fundamental rămâne momentul, imediatul asociativ, fuga în incertul afectiv, condiția unei anumite incongruențe. Particularitatea sa îmi sugerează exaltarea, instantaneul, flash-ul; oportunitatea să poți fotografia plutirea stării în unduirea versului.

A.A.: Sună foarte intim...

A.I.: Poate. Susțin că muzica este mai obiectivată decât poezia deși, la prima vedere, nu s-ar zice. Asta fiindcă fibra sa constructivă, artizanală, se impune; fiindcă demersul ordonării, al edificării în micro și macrostructură se dovedește prevalent. Platon afirma, pe bună dreptate, că muzica este prima dintre arte, deoarece operează cu materialul cel mai imaterial - sunetul. Pentru mine, poezia înseamnă abandonul raționalului, al denotativului, al logicii gramaticale, al obișnuinței lexicale, al convenientului. Implică, iarăși, sugestia, arderea impulsului pur, spontan, dincolo de constrângerile verbalității, ale comunicării ordinare. Colateral, să observăm procesul inexorabil al deprecierii ingenuității cuvintelor, al epuizării și banalizării lor. Nu mai puțin, împrejurarea că reprezintă instrumentele vorbirii prin care transmitem uzual lașități, minciuni, amăgiri, injurii, frivolități, prefăcătorii, ură, ș.a.m.d. Din toate aceste motive a scrie poezie bună mi se pare, în egală măsură, un risc, o nebunie, un calvar. Voluptuos, liber și conștient asumate, fără îndoială.

A.A.: Vorbiți-mi despre estetica muzicii dumneavoastră.

A.I.: Mi-e dificil să vorbesc. Ar fi de preferat s-o facă alții... Mă rog, încep printr-o mărturisire: mă obosește foarte tare autorepetarea. De aceea am utilizat metodic varii tehnici, matrici, procedee, valențe expresive. Mi-e teamă de şabloane, automatisme, de încropeli vetuste, iterative, redundante, îndelung bătute și bătătorite. Am plecat – asemeni majorității colegilor de generație – de la experiențele avangardei anilor 60-70 (vezi Boulez, Stockhausen, Xenakis, Nono, Ligetti etc.). Orientările prevalente – estetic vorbind – erau inovația perpetuă și originalitatea nelimitată, insistent promovate în aria

https://biblioteca-digitala.ro

efectologiei și a scriiturii. Doar în subsidiar, la stadiul configurațional. Concordant cu evoluțiile mondiale – nu insist asupra cauzelor – la începutul deceniului opt, unii dintre autorii români între care mă regăsesc, au făcut pasul către postmodernism. Se întâmpla același fenomen în Polonia (Lutosławski, Penderecki), în Rusia (Schnitke, Denisov), în SUA (repetitivii Reich, Glass). Cu specificația necesară, că fiecare dintre noi opera în manieră personală, în perimetrele unor limbaje proprii, anterior constituite, verificate. Deja în debutul anilor 80, odată cu compunerea *Cvartetului nr. 2*, cu *Simfonia nr. 3* și cu alte opusuri am aderat intuitiv, neprogramatic, la noul curent. Nu pentru a fi în pas cu moda, ci pentru că îmi place diversitatea, lejeritatea abordărilor, alternanța unor tipuri de edificare, componenta și pecetea dramaturgică a fiecărui opus în parte. Cum subliniam adineaori, mă respinge stereotipia.

A.A.: Între compozitorii români, unde vă vedeți plasat, față de colegi ai generației dvs.?

A.I.: Firesc, avem atât compatibilități cât și incompatibilități de conținut, de gust, de ethos, de manieră. Detectez, totuși, un halou autohton, în creația noastră (identificabil și la compozitori din alte generații) reliefat la unison de criticii străini. Sorgintea lui o putem depista într-o fibră comună spirituală, în anumite formule arhetipale, în matca arhaic-folclorică, în interacțiunea dintre tiparele occidentale și cele balcanice. Strict pe criteriul vârstei, dincolo de alte afinități elective și efective, îi evoc aici pe D. Rotaru, A. Pop, C. Ioachimescu, L. Dănceanu. Fără a postula aprecieri selectiv-comparative, viziunea mea se focalizează pe atenția acordată obiectului luat în sine și nu pe înlănțuirea obiectelor în dinamica sau în succesiunea lor. Nu m-au interesat clasele de lucrări, ci m-am axat insistent pe eterogenitate în interiorul genului, tipului sau speciei abordate. Coerența o întrevăd în articularea intrinsecă a piesei. Per global caut discontinuitatea, schimbarea, autenticitatea. Există totuși un fir roșu? Cu siguranță, dar nu sunt preocupat să mă aliniez, să mă încadrez aprioric și pragmatic într-un traseu, să-l reconfirm. Nici nu-mi pun probleme legate de consecvența stilistică pe orizontala

https://biblioteca-digitala.ro

timpului. Oricum, ea se ivește de la sine atunci când se manifestă o logică factuală.

A.A.: Deci nu faceți un efort special să fiți diferit, această diversitate vine pur și simplu din interior.

A.I.: Îmi asum izvoare, ținte, debușeuri, profile, structuri noi, variante de rezolvare neconforme. Uneori reușesc, alteori mai puțin. Nu e ușor să te lupți cu tine și e de-a dreptul imposibil să fii permanent altfel. Firește, nu sunt mulțumit mereu de rezultate. Poate vădesc un soi aparte de autoexigență, poate așa înțeleg eu perfecționismul. Să mă aventurez, să mă depășesc, imaginând alternative, soluții surprinzătoare. Și încă un aspect, deloc mărunt: mai mult decât calitatea materialului mă preocupă calitatea travaliului configurativ. De bună seamă, fără să neglijez incipitul intonațional, ritmic, melodic, armonic etc., de care depinde acomodarea elementelor și ordonarea lor posterioară. Continuând paralelismul început mai devreme, altfel decât în poezie, în muzică, sintaxa îmi pare că domină lexicul. Așa percep lucrurile și acționez în consecință.

A.A.: Aveți un gen preferat? Poate cel simfonic?

A.I.: Am abordat întrega gamă de arhitecturi și ordonări sonore, de la piese instrumentale la operă. Într-adevăr, în ultima vreme am insistat pe palierul simfonic și concertant. Probabil, încercând să suplinesc cumva retragerea voluntară de aproape 20 de ani din laboratorul creației. Vreau să recuperez întârzierile de o manieră sustenabilă, solidă și convingătoare. Nu sufăr de idiosincrazii și nu stabilesc ierarhii în funcție de ponderea unui subgen sau a unei specii în activitatea cuiva. Mă captează deopotrivă muzica de cameră, simfonică, vocală, vocal-instrumentală, opera, dar și folclorul veritabil, jazzul, ori divertismentul. Cu o condiție general – valabilă: să fie făcute cu talent și dibăcie (meserie).

A.A.: Aveți preferințe...?

A.I.: Admir mulți creatori. Mă fascinează însă, Mozart, pentru simbioza inegalabilă dintre simplitate și complexitate, dintre spontaneitate și rafinament, și pentru alte o mie de

https://biblioteca-digitala.ro

motive ce-l fac unic în genialitate. La scara istoriei afirm cu tărie că peste *Don Giovanni,* peste ultimele sale trei simfonii, peste *Recviem* nu cred că s-a mai scris ceva echivalent. Am fost întrebat de curioși dacă Dumnezeu îi "hărăzește" pe unii artiști. Îndată ce-i ascult o lucrare știu că el a fost "alesul". Mă gândesc câteodată cum s-ar fi trasat oare istoria muzicii dacă Mozart nu ar fi murit așa tânăr? Cum ar fi compus, să zicem, la 70 de ani. Ce moștenire ar fi lăsat posterității...

A.A.: Cum priviți viitorul muzical al României?

A.I.: Niciodată n-am dus lipsă de talente. Și acum, fără să nominalizez, există în arealul componistic tineri dotați, de perspectivă. Deși au apariții sporadice, rare, îi detectăm printre studenți, masteranzi, doctoranzi, printre cei care au finalizat studiile superioare – să zicem – în ultimul deceniu. Avem și interpreți excelenți, cu toate că baza de selecție s-a diminuat semnificativ la secțiile respective din Conservatoare. Când, dacă, aceste promisiuni, aceste valori „in nuce", se vor impune în plan național și mondial devine o chestiune dependentă în totalitate de ei. De puterea lor de muncă, de seriozitatea ce urmează s-o demonstreze. Intervine, desigur, și norocul. Importantă rămâne realitatea, că porțile afirmării le sunt larg deschise. Prin contrast, generația noastră nu a putut ieși în străinătate până după 1990, decât sporadic. Motivele se cunosc. Ne străduiam în ciuda opoziției sistemului să ne informăm. Ascultam piese recente din afară la radio, sau pe discuri. Cu dificultate puneam mâna pe o partitură „proaspătă". Și, totuși, peste opreliști, peste cenzuri, încă din anii 70, școala autohtonă de compoziție a fost perfect ancorată la tendințele majore ale muzicii moderne. Dezideratul postulat de Lovinescu în perioada interbelică, al sincronismului culturii românești cu cea europeană, s-a înfăptuit în "regatul Euterpei" odată cu Enescu. Apoi, prin întreaga pleiadă a succesorilor săi. Mai apăsat acum, creația indigenă este racordată la cele mai înalte criterii de apreciere și exigențe internaționale. Nu constat decalaje, complexe, provincialisme, ci numai o reală competitivitate.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Un bun mod de măsurare a acestor sincronizări este și organizarea Festivalurilor românești de muzică nouă, dintre care cele două pe care Uniunea le susține și le promovează, SIMN și Meridian.

A.I.: Le organizăm aproape fără suport financiar din partea autorităților guvernamentale sau locale. În paralel, subliniez implicarea UCMR în susținerea unor manifestări de profil desfășurate la Cluj, Timișoara, Iași, sau în Festivalul Internațional George Enescu – ca să le amintesc numai pe cele mai reputate. Rostul angajării rezidă în cerința de a afla noutățile momentului, în nevoia de a confrunta și raporta producția proprie cu cea din exterior. Autori de pretutindeni își prezintă lucrările în țară, interpreți de marcă ai creației contemporane prestează la București sau în alte centre muzicale alături de români. Dialogul, confruntarea, acoperă o plajă vastă de tipologii, direcții, orientări, viziuni, preferințe.

A.A.: În România există o ”școală” de interpretare de muzică nouă?

A.I.: O școală ar presupune o formă instituționalizată de ființare, ceea ce nu e cazul, încă (o spun cu regret). Constat, însă, o creștere a apetenței în acest sens și mă bucur că întâlnesc tot mai mulți tineri dornici să ”dea glas” creației zilelor noastre. Chiar și platforma orchestrelor a mai crescut, pe acest palier. Componenții lor sunt mai receptivi, colaborează mai intens, înțeleg mai bine idiomurile și operele supuse execuției. S-a depășit o marcantă reticență începută în deceniul 7, agravată exponențial în deceniul 8.

A.A.: Ce se întâmplă cu publicul?

A.I.: Există un public restrâns, de nișă, aplecat spre fenomenul muzicii savante noi, dar și publicul larg (alcătuit din consumatorii obișnuiți) pare a-și mai fi temperat rezerva în materie. Are, bineînțeles, nevoie de timp spre acomodare. Contactul cu melomanii reprezintă o cauză ce trebuie neîncetat câștigată și recâștigată. Față de hiatusul petrecut în intervalul 1960-70 când muzica chiar a luat-o razna, din cauza pulverizării limbajelor, paradigmelor, acum, prin anumite piese (de factură

https://biblioteca-digitala.ro

postmodernă sau nu) se încearcă o parțială îmbunătățire a relației cu „beneficiarii” actului artistic. Practica „revoluției sonore” cu fiecare opus s-a dovedit perdantă iar „radicalii” avangardei au avut o contribuție substanțial-negativă în generarea impasului; fiindcă au pus în fața ascultătorilor mostre absout inedite, fiindcă s-a aneantizat un întreg repertoriu comun de semne, fiindcă volumul noutății depășea permanent și într-o proporție covârșitoare capacitatea de recepție. Atunci s-au produs fracturile, s-au instalat blocajele. Acum se dorește recuperarea dar ea va dura.

A.A.: Vă delimitați de avangardă?

A.I.: Chiar să vreau n-aș putea s-o fac. M-am format ca muzician pe “meterezele” sale, am “empatizat” (ca să folosesc o sintagmă adesea frecventată) cu înnoirile aduse, unele – pur și simplu – contondente, chiar șocante. M-a atras schimbarea de “peisaj” sonor, intempestivă, abruptă, ce a zguduit din temelii convențiile, habitudinile, reflexele de creație și de percepție tradiționale. Din unghiul meu de vedere, dintr-un anumit moment încolo, avangarda și-a epuizat resursele generative, vigoarea, s-a golit de substanță. În paralel, a “reușit” contraperformanța să dinamiteze contactul cu melomanii. În cele din urmă, axiologic relevant rămâne să stabilim câte dintre producțiile apartenente curentului au depășit faza experimentului (”testele de laborator”), dobândind statutul valorii unanim acceptate; de ce nu, rangul suprem al capodoperei. “Restul e tăcere” ... (Shakespeare)

O fațetă mai puțin explorată vizează cerința sistematizării și “capitalizării” imensului portofoliu de procedee și tehnici vehiculate, a identificării și a decantării lor. Deopotrivă promotorii (autorii) cât și muzicologii (cronicarii) perioadei au încercat să fixeze, să delimiteze, să schematizeze evoluțiile, să ”despartă apele”, să ”marcheze teritoriile”, să ordoneze puzderia orientărilor, a variantelor de lucru aflate în circulație. Așa s-a născut discutabilul obicei, valabil încă, al ”etichetismului”. Ca să te numești avangardist era musai să te înrolezi, să utilizezi numai formulele sau paradigmele acceptate, consacrate ori validate, aferente unui tipar.

https://biblioteca-digitala.ro

Deliberat, trebuia să te plasezi pe o coordonată conceptual – stilistică, să exersezi consecvent un tip clar determinat de muzică: serial-integrală, aleatorică, stocastică, minimală, electronică, acusmatică, spectrală, concretă, etc. Ori aceste ”dume”, aceste reguli restrictiv-normative atunci, ca și acum – mi s-au părut inhibitorii, factice, inutile, chiar prohibitive. În prelungirea celor descrise cunosc și în prezent universități cu ”știaif”, din Europa, din SUA (din fericire noi am scăpat de atari sechele), unde pentru a fi agreat, cooptat estetic, trebuie să te înregimentezi, să practici cu zel și sârg, o direcție bine definită. Cea admisă ”(ne)oficial”. Altminteri ești marginalizat. Indiferent când se manifestă, din ce mediu provin și se propagă, astfel de ”siluiri” sunt inacceptabile estetic, deontologic și moral. Compozitorul adevărat face abstracție de clasificări, constrângeri și forțări reducționiste. Le ignoră, apoi le surclasează. Straniul situaţiei rezidă în împrejurarea că încă mai persistă pe alocuri o mentalitate retrogradă, caracteristică apologeților fostei avangarde, reflectată concentrat, în patru ”fixații”: dogmatismul, tezismul, puritanismul și exclusivismul.

A.A.: Cum evoluează societatea? Către ce ne îndreptăm? Sunteți optimist?

A.I.: Sunt sceptic. Progresul științific, tehnologic reprezintă cuceriri incontestabile ale momentului. Păşim grăbiți spre globalizare, spre un tip de relaționare la scară interplanetară, în timp real, datorită computerului, internetului, digitalizării sistemelor de transmisie a informației. În planul elaborării artistice metamorfozele sunt izbitoare, inclusiv asupra conținututilor vehiculate întrucât, volens-nolens, ele trebuie adecvate, pliate, retrasate în funcție de specificitatea mijlocului de comunicare folosit, de caracteristicile și performanțele acestuia. Pe ansamblu, planează un mare semn de întrebare asupra destinului cultural. Observ că, pe măsură ce parametrii tehnici, aparaturile subsecvente, avansează cu viteze amețitoare, importanța domeniului, ponderea și influența sa scad la nivelul societății. Paliere, sectoare emblematice ale culturii sucombă, altele se reprofilează. Nădăjduiesc ca tendința evocată să fie reversibilă. Omenirea va depăși probabil acest

https://biblioteca-digitala.ro

etaj involutiv, își va redescoperi latura metafizică, încercând recuperarea, reechilibrarea, în acord cu propria sa natură. Habar nu am dacă asta se va întâmpla peste 50 de ani ori peste 100 de ani. Bănuiesc că, totuși, se va produce cândva. Consider că abia atunci vom putea judeca și trata eficient problema creșterii spirituale a persoanei, vom putea gestiona altfel conflictele individuale, naționale, regionale (fie ele armate, sociale, etnice, religioase etc.), vom dobândi o percepție modificată, revigorată, precumpănitor asupra rolului speciei noastre în lume. Neîndoielnic, dimensiunea cea mai elaborată și mai subtilă a comunicării interumane rămâne arta în general și muzica în special, ca limbaj universal.

A.A.: Până la această recalibrare, ce ar trebui să facă lumea culturală pentru a supraviețui?

A.I.: Să lupte. Nu agreez pasivitățile, regretele, lamentările, nu privesc desfășurările într-o cheie negativist-apocaliptică. Dintotdeauna umanitatea s-a confruntat cu varii clivaje, adversități, bulversări și provocări la nivel de persoane, etnii, clase, rase, societăți, religii, cu modalități opozabile de înțelegere a realității. Uneori a reușit să le rezolve (rațional, pașnic, prin dialog, prin negociere), alteori nu. Cred că diferențele nu trebuie privite drept handicapuri, drept factori antagonici; dimpotrivă, ele ar trebui exploatate, potențate corespunzător, eventual amalgamate. Presupunând că vom ajunge să pricepem circumstanțele, să intervenim eficient și metodic în direcția cerută, întoarcerea spre marea cultură, spre arta autentică, va fi obligatorie. Ceea ce mă frapează și mă deranjează la modul imediat nu este indiferența față de fenomenul discutat ci pozițiile stridente pentru aculturalitate (teoretice sau practice). Bunăoară, o panoramă – fie și sumară – asupra dominației manelei, asupra tendințelor în sectorul pop-rock (și alte derivate) la ora asta în România, ne indică dimensiunea eșecului pe fondul supremației producătorului în raport cu autorul. Actualmente, comanditarul, cel care dă tonul și face jocurile este producătorul (editorul, impresarul). El aduce banii, el decide inclusiv traseele stilistice, orientările, în concordanță, chipurile, cu “cerințele publicului”. Când riști să

https://biblioteca-digitala.ro

deschizi un post de radio, un post "specializat" TV ești copleșit de abundența rebutului, a kitsch-ului. Supraviețuim într-un mediu fonic nociv, alterat, puternic poluat. Într-un fel sau altul piața noastră muzicală trebuie curățată de toată această neghină, de mareea subvalorilor. Evident, situația evocată nu se îndreaptă de la sine. Sunt necesare explicații, argumente, dezbateri, modelări. Sunt necesare alte priorități și criterii. O gândire strategică nuanțată. O schimbare dramatică de abordare, de atitudine, de proiectare și de viziune, inclusiv în zona difuzării.

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu
Dialogue with Adrian Iorgulescu

Adrian Iorgulescu: "At the beginning of the 80's, certain Romanian authors, I myself among them, took the way of Postmodernism. Thus, with the completion of Quartet no. 2, of Symphony no. 3 and of other opuses, I adhered intuitively, not programmatically, to the new trend. Not to be fashionable, but because I liked the diversity, the lightness of the approaches, the alternation of certain types of edification, the dramaturgical component and imprint of every single opus. My compositional outlook focuses on the object per se and not on the concatenation of objects in their dynamics or succession. I have never been interested in classes of works. I have persistently aimed at heterogeneity within the genre, the type or the species that I tackled. I see coherence in the intrinsic articulation of the piece. As a rule I look for discontinuity, change, authenticity. Is there a common thread however? Certainly, but I am not bent on aligning myself with a certain trend, on pragmatically fitting in with it a priori, on reconfirming it.""

https://biblioteca-digitala.ro

CREAŢII

Maia Ciobanu
„Simfonia a II-a …dinspre Enescu”

Carmen Popa

Apropiindu-mă, în timp, de creaţia Maiei Ciobanu, analizând lucrări definitorii pentru personalitatea sa artistică, am remarcat cu obiectivitate şi încântare un opus de referinţă prin statut și anvergură, singular – prin conținut și sens - atât în muzica sa cât şi în cea românească contemporană**: *Simfonia a II-a ...dinspre Enescu*.**

Lucrarea se înscrie într-o remarcabilă panoplie simfonic-concertantă, reprezentată prin *Simfonia I Jurnal ’88* (1988 – p.a.a. 4 nov. 1988 la Târgu Mureş cu *Orchestra Simfonică a Filarmonicii* din localitate, dirijor Cristian Mandeal; reluată la Bucureşti de *Orchestra Studio a Radioteleviziunii Române*, dirijor Ludovic Bacs, apoi în Wuppertal-Germania de *Orchestra Academiei de Muzică* din Koln, dirijor Reinmar Neuner), *Concert pentru vioară și orchestră* (1980 – p.a.a. 22 nov. 1980 la Bacău, cu *Orchestra Simfonică a Filarmonicii* din Bacău, dirijor Ovidiu Bălan, solist Victor Ardelean, prezentat apoi la Bucureşti, de *Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române*, dirijor Ludovic Bacs, solist Ladislau Horvath), *Concert pentru clarinet şi orchestră* (2004 – p.a.a. 22 mai 2004, în cadrul festivalului *SIMN Bucureşti*, în interpretarea *Orchestrei Naţionale Radio*, dirijor Ludovic Bacs, solist - australianul Peter Handsworth), *„Alterego” - Concert pentru două viori şi orchestră* (2011 – p.a.a. 27 mai 2011, în cadrul festivalului *SIMN*

https://biblioteca-digitala.ro

Bucureşti, cu *Orchestra Naţională Radio*, dirijor Valentin Doni, soliști Cornelia Bronzetti şi Juhani Palola), *Concert pentru trombon şi orchestră* (2013). Toate aceste piese s-au bucurat de lansări, interpretări și înregistrări remarcabile naționale și internaționale, cu excepția *Concertului pentru trombon și orchestră* (dedicat, de altfel, apreciatului muzician-interpret Barrie Webb, prieten și promotor extraordinar al muzicii noi românești în lume), din motive nedeslușite de mine.

Dintr-o altă perspectivă, prin intermediul acestor creaţii, autoarea atinge-prezintă-dezbate o multitudine de problematici, conturând, în timp, un *fir* preţios al devenirii sale.

Astfel, *Simfonia I Jurnal '88* e o lucrare care afirmă succesiunea operelor unui artist ca descriere a "jurnalului" său interior şi decriptează creația artistică ca fiind documentul de maximă esențializare biografică a unui artist (această simfonie declanşează de altfel unul dintre cele mai importante cicluri de piese ale autoarei - cel al pieselor cu titlul "*Jurnal")*. *Concertul pentru vioară şi orchestră* este o piesă cu substrat programatic, inspirat fiind de pictura „*Măr în floare*" de Mondrian, conturând cu poeticitate, insolite conexiuni inter-artistice. *Concertul pentru clarinet şi orchestră* pune în lumină rolul virtuoz al solistului nu numai în susţinerea unor pasaje tehnice din ce în ce mai dificile, ci şi în declanşarea - eliberarea energiilor. În fine, *„Alterego" - Concert pentru două viori şi orchestră* este o lucrare cu dedicaţie, cu substrat experimental, născută dintr-un minunat sentiment de prietenie între adevăraţi artişti.

Finalizată în anul 2006, ***Simfonia a II-a ...dinspre Enescu*** concretizează propunerea *Radiodifuziunii Române* de a dedica memoriei lui George Enescu o lucrare orchestrală - un bun prilej pentru compozitoare de a medita din nou asupra semnificațiilor unei biografii și creații absolut unice: „*Enescu – artistul, Enescu – omul (incredibil de modest, generos, discret), mi-a apărut întotdeauna ca minunat de atipic lumii noastre, un model pe care nimeni nu și-a propus și nici nu a putut să-l urmeze. Muzica și personalitatea lui George Enescu deschid aripile unei realități atât de rafinate încât perceperea lor are nevoie de alte <<ajustări>> ale minții și sufletului nostru.*"

https://biblioteca-digitala.ro

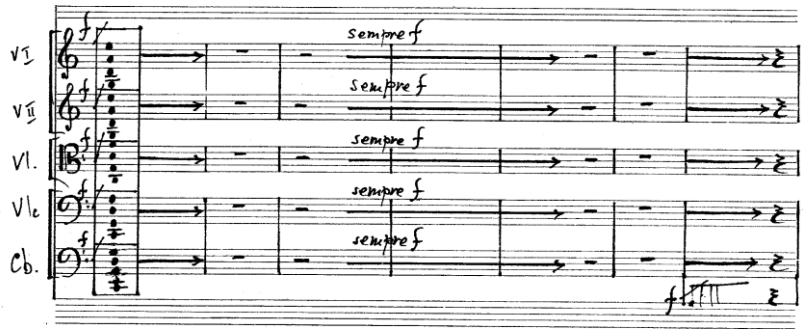
Prima audiție absolută a avut loc pe data de 3 martie 2009, la Sala „Mihail Jora”, cu *Orchestra Națională Radio*, sub bagheta dirijorului Tiberiu Soare; i-a urmat o înregistrare specială, realizată de aceeaşi orchestră sub conducerea dirijorală a lui Gheorghe Costin.

Cele trei părți ale simfoniei au ca punct de referinţă câteva din *„esențele tari”* ale gândirii enesciene: amprenta timbrală a viorii, de o expresivitate aparte – prin asocierea ei cu melodia „...fără început, fără sfârșit...”, cu lirismul vibrant, imaginația, dar mai ales cu Enescu - interpretul; viziunea enesciană idilică şi idealizantă (prin exuberanţa citatului folcloric) a satului românesc; arhetipul *deal–vale*, emblematic pentru „*spațiul mioritic*”, recalibrat în *vesel–trist*, semnificativ reprezentat prin alternanța și/sau suprapunerea terței mari (majore) cu cea mică (minore); spectralismul *in nuce* cultivat prin irizările octavelor și mai cu seamă supremația individualului afirmat în plan muzical prin supremația melodiei *„libere și imprevizibile”.* Această ultimă trăsătură, este, conform celor subliniate de compozitoare, una din „*dominantele concepției enesciene și în același timp o expresie evidentă a specificului românesc, punctul cel mai tare și cel mai slab al configurației noastre psihice*”.

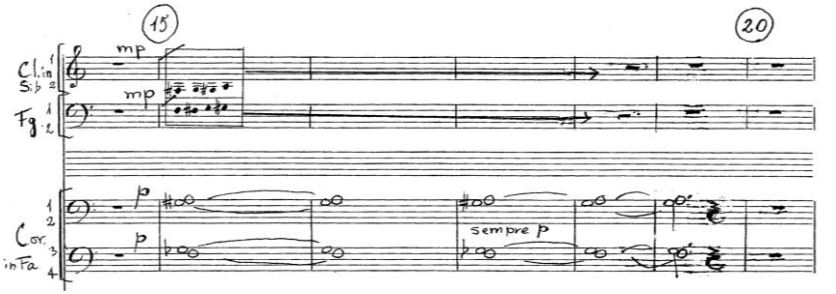
Partea I este alcătuită din trei mari secțiuni, încadrate între *Prolog* (măs. 1-21) și *Epilog* (măs.105-111).

Debutul simfoniei reiterează momentul efectuării acordajului-individual, pe partide și al întregului ansamblu - cutumă pur tehnică, absolut necesară asigurării acurateții intonaționale, desfășurată, de regulă, în preambulul lucrărilor. Acest efect întrucâtva înșelător - o aparentă păcăleală, având *hazul* neaoș românesc dar și semnificația ei distinctă - din perspectivă estetică și stilistică (a umorului nedezmințit al românilor), chiar dintru începutul simfoniei - este indus prin realizarea unui amplu acord de *4-te* și (predominant) *5-te perfecte*, de instrumentele cu corzi, spațiat pe 4 octave (*octava mare - octava a II-a*).

https://biblioteca-digitala.ro



Alcătuirea acordurilor respectă succesiunea corzilor precum și trecerea în revistă a registrelor aferente (de la contrabas până la vioara I), sonoritatea lăsând într-adevăr, în modul cel mai firesc, impresia acordajului inițial. Din structurile acordice, trebuie subliniat rolul *5-tei perfecte* în folclorul românesc – intervalul fiind considerat ***unica armonie autentică*** din cadrul acestuia. Pe linia enesciană, în consens, compozitoarea face apel la elemente definitorii ale acestui autentic și de o mare bogăție fond de creație, construind, în deschidere, un univers consonantic - pur diatonic. Acesta câștigă în culoare, semnificații și complexitate prin grefele-*cluster*, concepute ca structuri tetracordale cromatice (desfășurate pe întinderea - fie a unei *3-țe mari* sau *mici,* fie a unei *2-de mărite*) plasate în partiturile cornilor (în *fa*) și ale *tandem*-ului clarinet (în *sib*) și fagot.



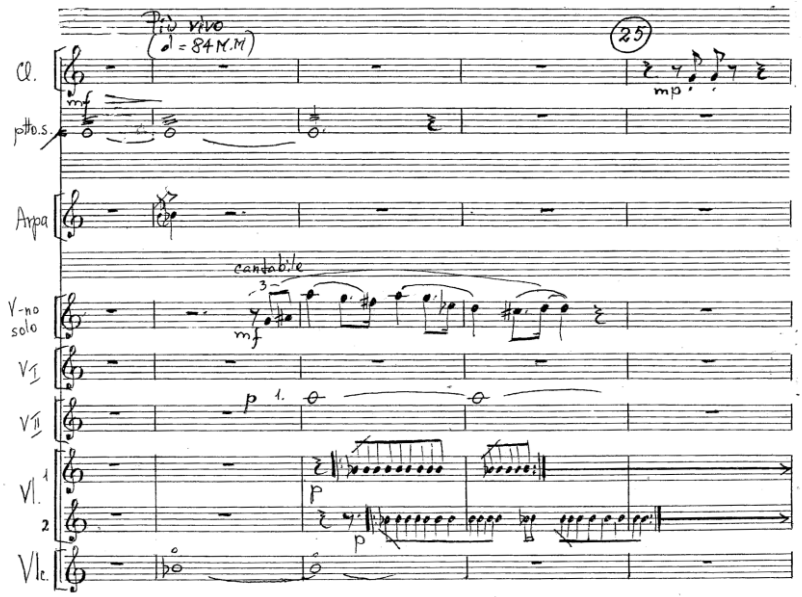
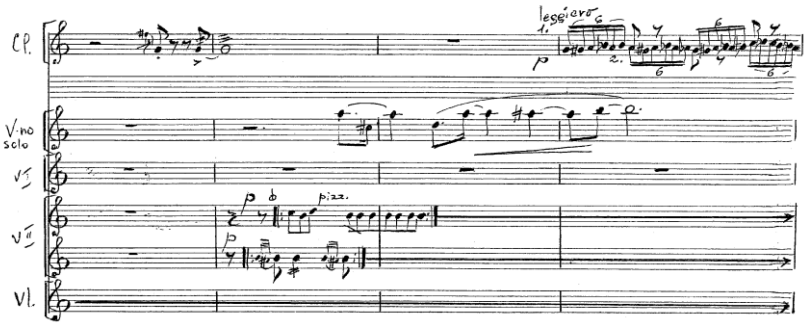
https://biblioteca-digitala.ro

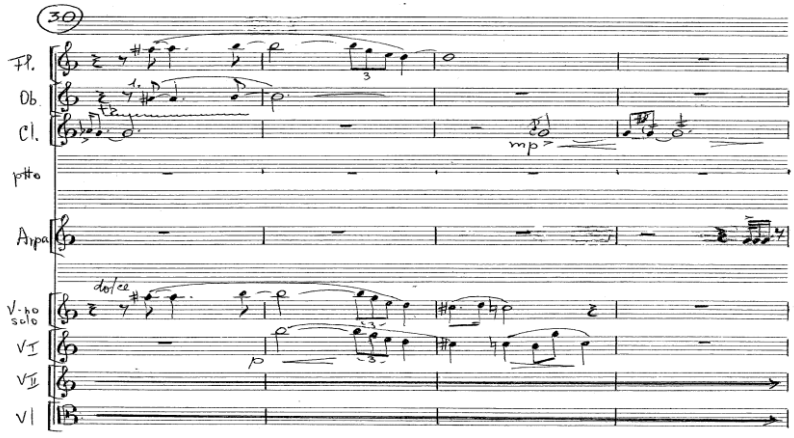
În timp ce *cluster*-ele de la corni funcționează ca pedale statice, cele de la clarinet și fagot sunt prezentate într-o perpetuă mișcare – o improvizație rapidă pe sunete date. Pe fondul unei întrețeseri modal-cromatice, se relevă, din start, raportarea semnificativă la arhetipul *deal-vale*, *vesel-trist* exprimat prin alternanța și/sau suprapunerea (în cazul de față suprapunerea) *3-ței* mari (majore) cu cea mică (minoră). Acest aspect constituie – după cum am menționat deja – unul din punctele de referință ale concepției enesciene – şi în acelaşi timp o *expresie a specificului românesc*.

Atât *acordul-pedală* din debut cât și *cluster-ele ison* ce completează *Prologul,* sunt dinamizate de intervențiile instrumentelor de percuție și cele nu mai puțin ritmicizante și de mare efect produse de tropăitul rapid de picioare al instrumentiștilor, cu sens agresiv, anticipând (se amestecă sunetul muzical cu zgomotul, într-o indusă acoladă de teatru instrumental) reacția acestora în finalul ultimei părți a simfoniei. Se suprapun, de la bun început, tușe ale unor imagini ce aparțin unor vremuri și lumi diferite: pe de o parte, cea a unei lumi apuse – evocate de Enescu în creația sa, aflată în plin proces cristalizat de modernizare – cu cea actuală – periculos de confuză și lipsită de armonie.

Asistăm, pe de altă parte, la interferența unor elemente apartinând unei culturi predominant tradiționale cu cele de avangardă. Pe parcursul doar al câtorva măsuri, într-o exprimare pe cât de concisă, pe atât de persuasivă, Maia Ciobanu reușește să reconstituie cu finețe, sensibilitate, luciditate, această complexă și atât de vie imagine-ansamblu.

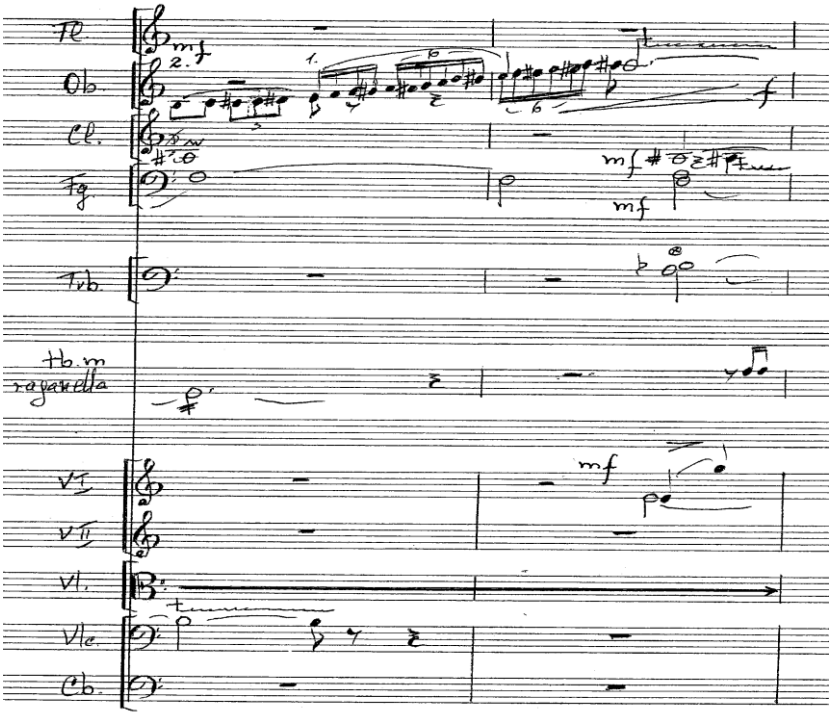
Tema** secțiunii I* (începând cu măsura 22) este expusă de o *vioară solo* – instrument care l-a făcut nu numai cunoscut ci și celebru în lumea muzicii pe Enescu. Timbrul său evocator rămâne inconfundabil. *Tempo*-ul devine mai susținut – *Piu vivo.* Instrumentul solist este dublat mai apoi (m. 30) de flaut și vioara a II-a. ***Tema este triplu-articulată: prima frază *a* (măs. 22-23-24, cu început anacruzic),

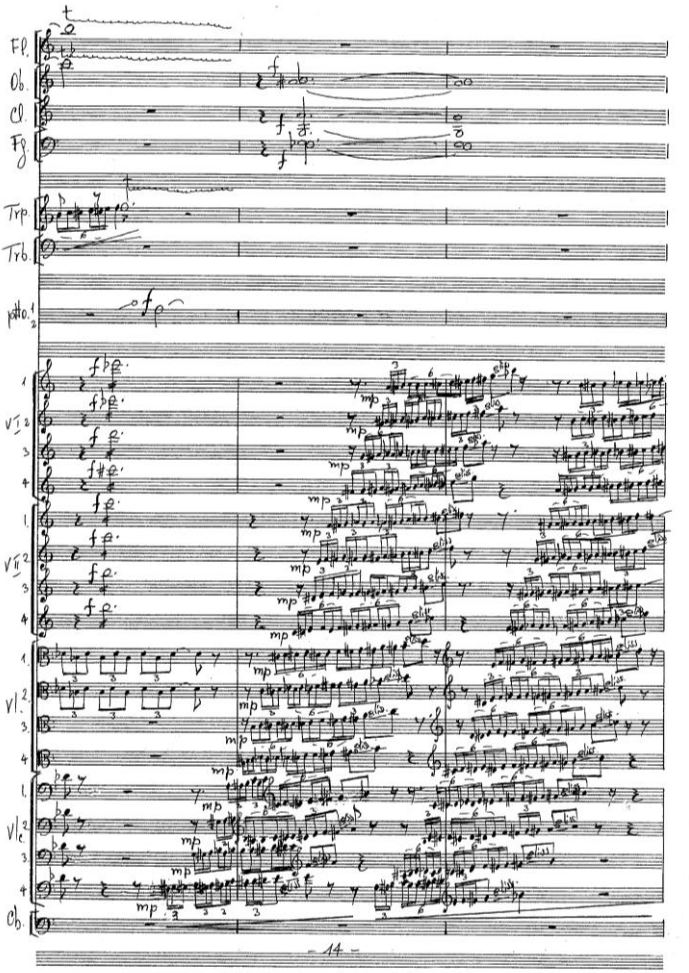
https://biblioteca-digitala.ro

a II-a frază *b* (măs. 27-28-29, prezentând tot o frazare anacruzică)

și a III-a frază *c* (măs. 30-31-32).

https://biblioteca-digitala.ro

Desenul melodic, de o nobilă cantabilitate și expresivă cursivitate, este rezultatul unui ingenios *puzzle* combinatoriu având ca punct de pornire elemente tematice ale viorii I, din prima parte a celui de-*al II-lea Cvartet enescian*. Autoarea face apel, în mod deliberat, la sunetele prelungi, la ecourile heterofonice învăluitoare, încărcate de profund lirism, conturând o melopee dincolo de timp și spațiu – este, astfel, afirmată supremația *melodiei* „*libere și imprevizibile*". Trilurile prelungi alternând cu motivul-murmur - *in leggiero* (caracterizat prin deplasări rapide, ușoare, pe spații mici), sugerează un cadru natural. Frazele *b* și *c* sunt reluate împreună, într-o prezentare variată, sintetică, care conduce la un punct culminant – reprezentat de acordul-turn de *5-te perfecte*.

În *secțiunea a II-a* (începând cu măs. 54-55) se revine la *tempo primo – Piu lento*, *tempo*-ul *Prologului*. Prin intermediul figurației de *8-ve* pe *re* (iată o mostră de *spectralism* de esență enesciană) este introdus un *motiv tematic* desprins din ***Tema inițială***, metamorfozat în sensul orientării sale dinspre dimensiunea cromatică spre cea diatonică, cu sens depresiv, interpretat în contextul dat ca orientare spre interiorizare, spre un inedit spectacol interior (o altă particularitate stilistică enesciană). Din desfășurarea *la-la#* (decupată dintr-un context

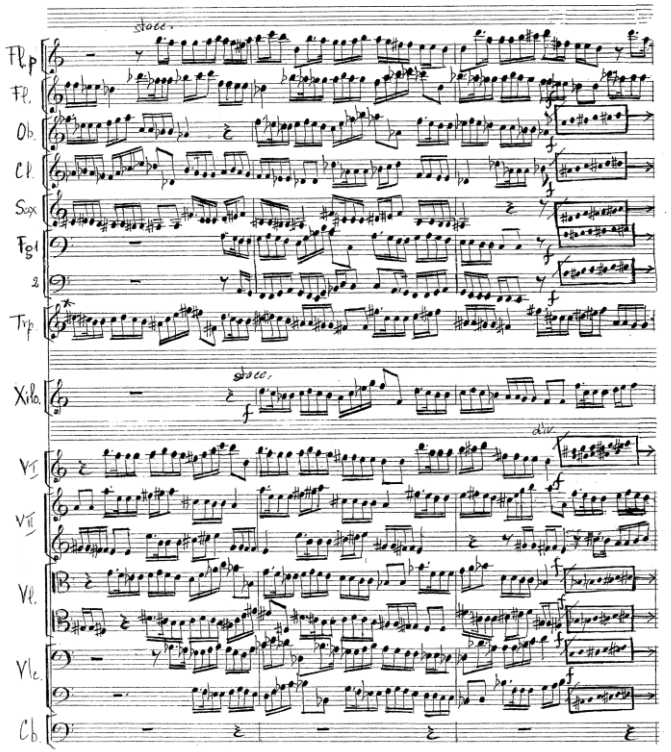
https://biblioteca-digitala.ro

cromatic expansiv) se optează aşadar pentru *la-sib*, asociat mai apoi cu *7 M* complementară: *sib-la*. Pe întinderea *7M* dublate – *14M*, apare ***motivul dominant*** *al secțiunii secunde* și anume *pasajul ascendent tip scară* (în termeni arhetipali - un veritabil ***ascensio*****)**, cu expunere cromatică, prezentat inițial de oboi,

apoi succesiv de clarinet, flaut, trompetă, pentru ca această impetuoasă ascensiune sonoră să fie preluată, în sens plenar, de întregul ansamblu orchestral, de trei ori consecutiv. Se poate specula, din perspectivă numerologică, că cele trei repetiții, reprezintă un gest creator reflex semnificativ, având de fiecare dată un sunet de pornire superior celui anterior (fapt ce evidențiază odată în plus ascensiunea - înălţarea – spiritualizarea).

https://biblioteca-digitala.ro

Recunoaştem motivul *ascensio* (o irupere de energie), bazat însă pe arpegiu și în debordantul debut al *Horei lui Dobrică* din *Rapsodia I* (în *La)*. *Crescendo*-ul reluărilor aglomerează desfășurările, deturnând în cele din urmă, sensul inițial, întunecându-l, inducând o stare apăsătoare. Se relevă din nou o complexă dinamică alternativă a ideilor, principiilor, stărilor.

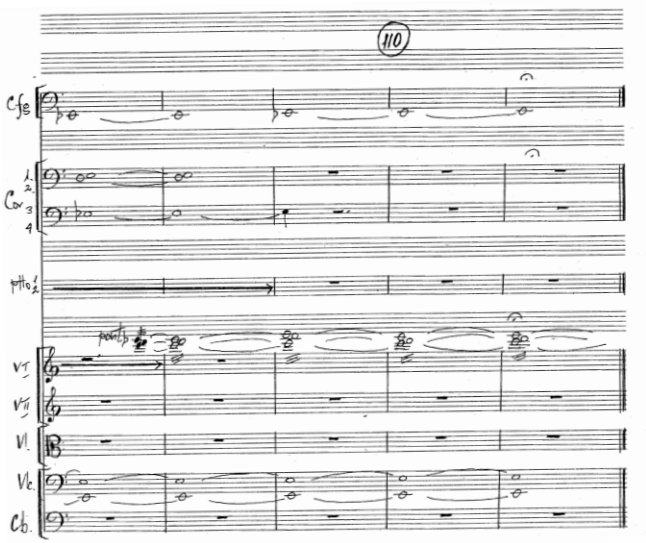
Secțiunea a III-a aduce în prim plan o foarte cunoscută temă enesciană, din *Rapsodia a II-a*: *„Țânțăraș cu cizme largi”*

https://biblioteca-digitala.ro

– temă memorabilă și datorită *solo*-ului de violă prin intermediul căruia este prezentată, recreându-se - în primele momente ale secţiunii - perspectiva enesciană idilică a sărbătorilor câmpenești de la sat. Compozitoarea o prezintă la început ca pe un *motiv-semnal*, apoi este reluată în întregime, aceasta stând la baza unui amplu, impresionant, spectaculos edificiu heterofonic bazat pe numeroase intrări imitative succesive, liber derulate: la vioara I și a II-a, în *Re* (incipit *fa#*); la flaut în *Mi* (incipit *sol#*); la oboi în *Solb* (incipit *sib*); la fagot în *Si* (incipit *re#*); la saxofon în *Re* (incipit *fa#*) ș.a.m.d., tema fiind preluată de toate partidele instrumentale, într-un continuu *crescendo* până la măs. 101, unde, prin *divisi* și printr-o tehnică de *reverberare* a sonorităților – ieșire din timp (*politemporalitate*) – se ajunge la punctul culminant al părții (nu doar al secțiunii), ale cărui ecouri se sting treptat. (ex. pag. 22)

https://biblioteca-digitala.ro

Asistăm încă o dată la trecerea de la un proces cristalizat de etajare/supraetajare a planurilor sonore şi augmentare temporală în valuri, la pierderea detaliilor într-un conglomerat quasi amorf, în care evoluţiile nu se mai disting, inducând o stare de suspendare a timpului. Se remarcă densitatea dar şi flexibilitatea întreţeserii texturii sonore. Sunt evidenţiate cu meşteşug aspecte ale politemporalităţii, aflate într-o cinetică incitantă.

Epilogul începe la măs.105. Pedala finală de la corzi se instalează în nuanţa de *piano* pe sunetul *Mib* (din octava mare – deci în registrul grav), dublat la octava superioară (*mib* din octava mică), deasupra cărora este suspendat, în octava a III-a (registrul acut spre supraacut) conglomeratul cromatic reflexiv *mib-fa-solb* – emis *sul ponticello* (se obţine o sonoritate stranie, netimbrată, asemenea „foşnetului unei pale de vânt în iarba uscată” – sonoritate utilizată de însuşi Enescu în *Sonata a III-a pentru pian şi vioară – în caracter popular românesc*). Pedala de la suflători are acelaşi sunet fundamental *Mib* (octava mare) susţinut de tubă, preluat apoi de contrafagot, deasupra căruia este prins mini *cluster*-ul *re-mib-mi* (în octava mică) emis de trombon, pentru ca această structură să fie continuată de una



https://biblioteca-digitala.ro

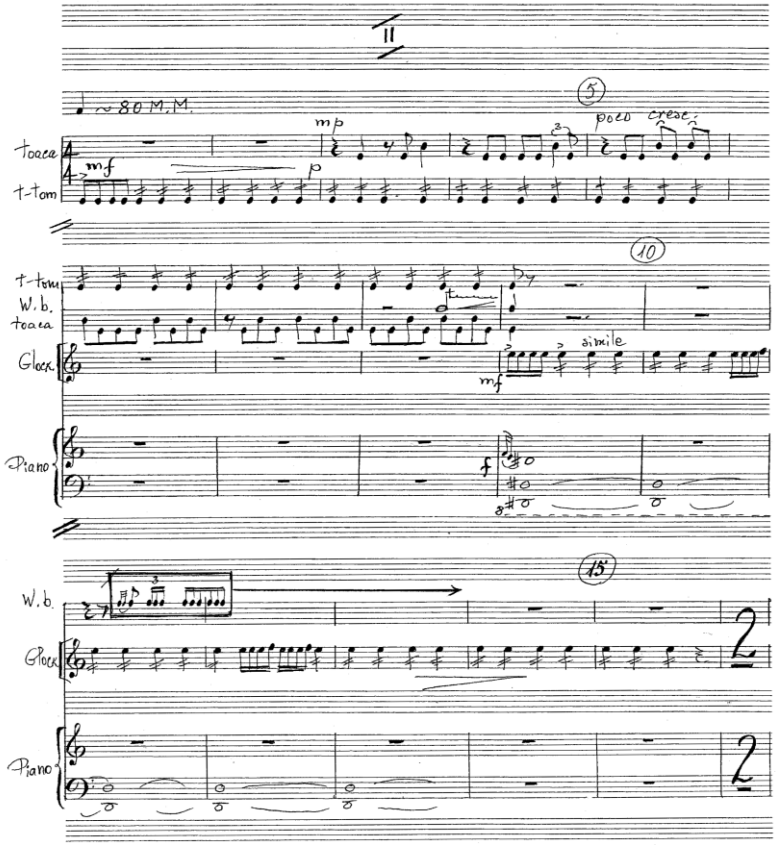
similară, construită pe alte sunete din octava mare (*Sol-Lab-La* – ca o evidentă cufundare în registrul grav), aceasta din urmă fiind preluată de corni. Pe verticală se fac remarcate din nou structurile biterțiale, definitorii pentru matricea stilistică inconfundabilă a *spațiului mioritic.*

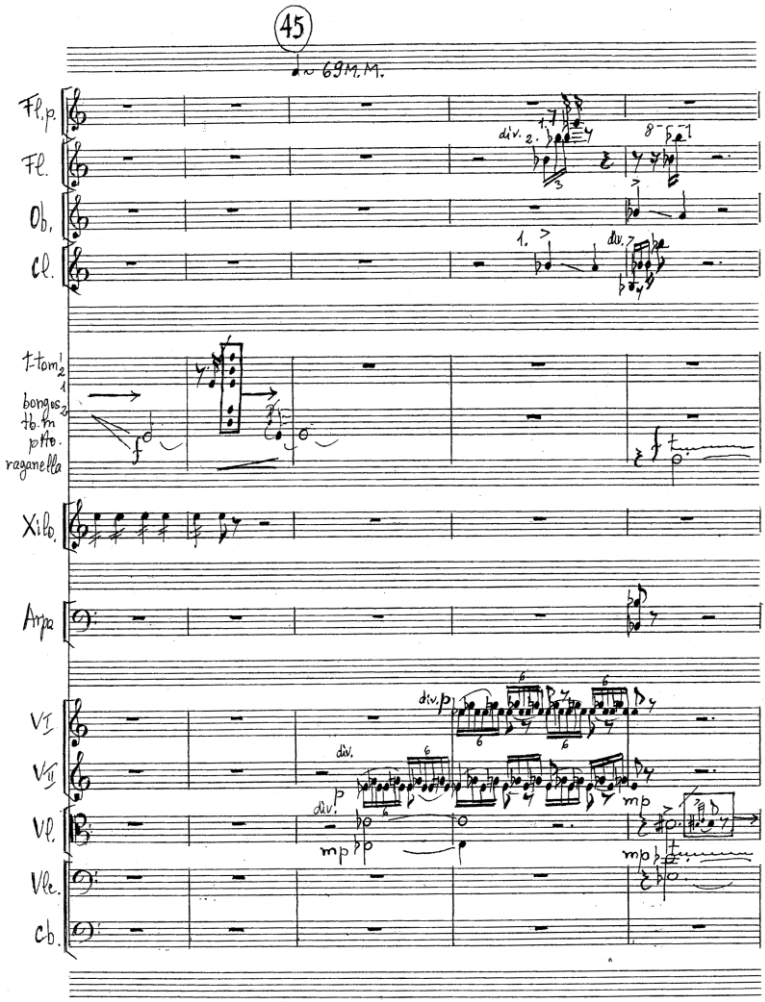
Tabloul final al primului act simfonic sugerează astfel ideea întoarcerii spre sine, a cunoaşterii şi cultivării sinelui prin muzica lui Enescu, redimensionată prin acest elaborat spectacol interior.

Partea a II-a

Este segmentul dinamic al simfoniei, în care este exploatat intens compartimentul percuţiei. Toaca în tandem cu tom-tom-ul deschid partea centrală a simfoniei; li se alătură, pe rând, wood-block-ul, glockenspiel-ul, pianul, corzile grave *in divisi* – ca pedale-*cluster* (în pizz.), viorile *in divisi* – ca pedale-*cluster* (heterofonizate în figuraţii de 8-ve, dinamizate parţial prin *tremollo* în valori de treizecişidoimi), xilofonul.

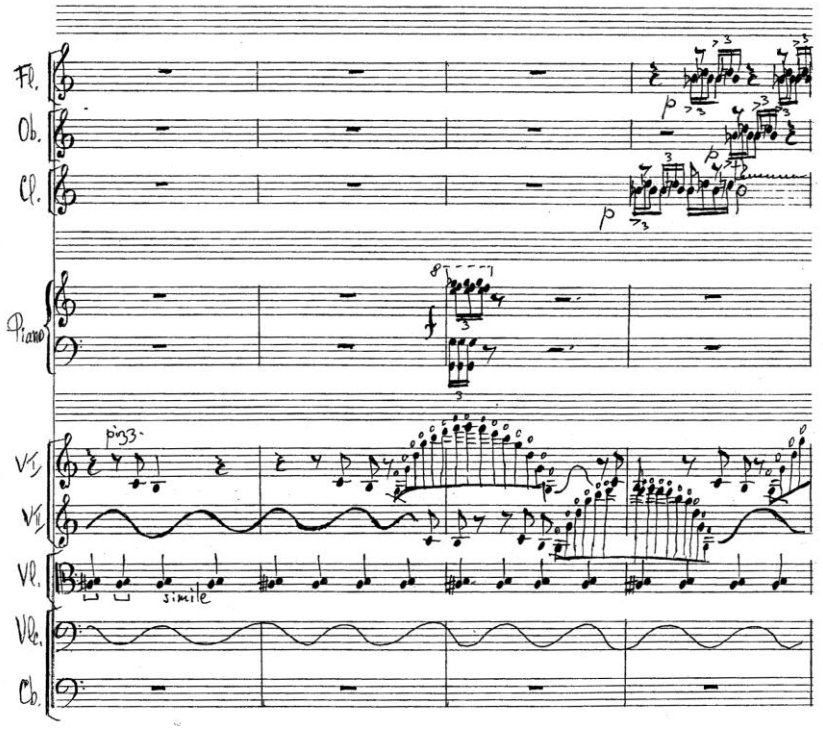
Tandem-ul toacă – tom-tom se remarcă prin *ostinato*-ul improvizatoric continuu, la care se adaugă intervenţiile cromatice ale glockenspiel-ului, efectele timbrale inedite – generate de modalităţile speciale de emisie ale corzilor (transformate astfel în instrumente de percuţie) şi acordurile de 5-te (preluate din partea I – ce evidenţiază ciclicitatea formei) – sugerate de celelalte instrumente de percuţie. Ca şi prima parte a simfoniei, acestă a II-a parte este alcătuită tripartit. *Secţiunea I a părţii a II-a (măs.1-44)* oferă o reală deschidere spre vitalitatea dimensiunii ritmice, îmbogăţită pe fond dar şi în planul expresiei, printr-o varietate timbrală semnificativă – de referinţă fiind toaca (legată strâns de străvechile ritualuri creştin-ortodoxe româneşti). Chemarea mobilizatoare a toacăi, iniţiatică în esenţă - consfinţeşte un reper spiritual şi moral la români: credinţa (atingerea purităţii prin credinţă), care a marcat destinul acestui neam. De aici sensul invocării sale, rolul său cathartic.

https://biblioteca-digitala.ro

Secţiunea a II-a a părţii secunde *(măs.45-74)* se desfăşoară într-un tempo mai aşezat, lansând în prim plan motivul murmurului foşnitor, bazat pe figuraţiile suprapuse ale structurilor biterţiale specifice, completate cu ecourile heterofonizante ale figuraţiilor de *8-ve* (la instrumentele de suflat – flaut picc., flaut, oboi, clarinet), trilurile bongos-ului, acordurile de *5-te* şi conglomeratele-*cluster* (preluate din prima parte a simfoniei). Este recreat, din nou, un spaţiu inconfundabil (ex. p. 30, măs. 45-46-47), complementar cu cel precedent.

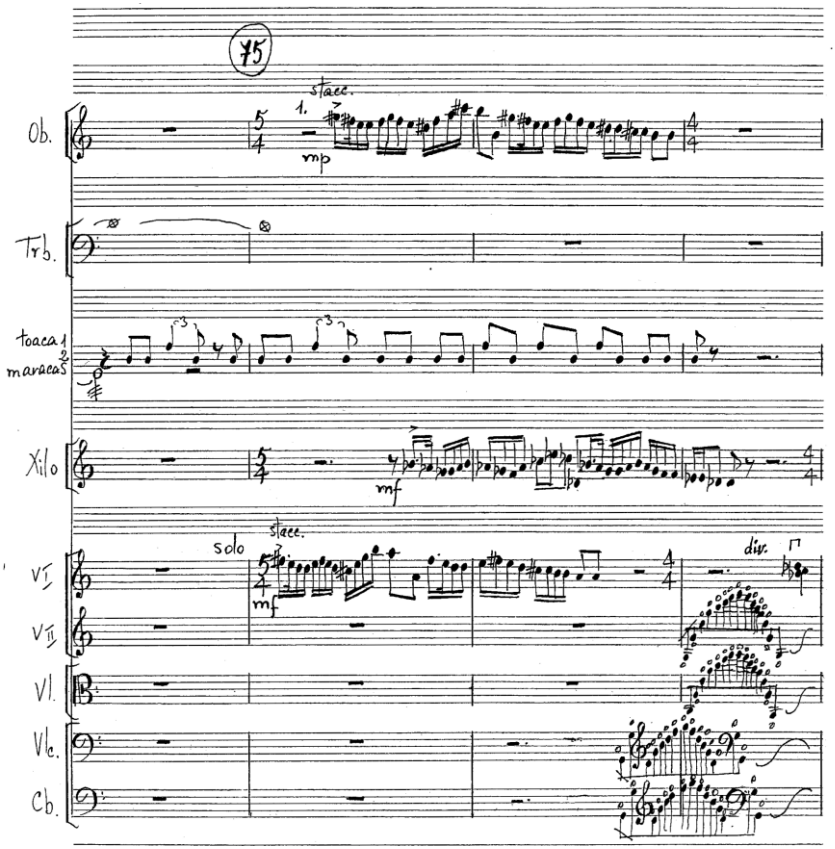
https://biblioteca-digitala.ro

Evocarea se rafinează, se nuanţează prin introducerea unor pasaje improvizatorice - de subliniat - ascendente, cu traiectorii filigranate (la partidele flautului *in divisi*, oboiului *in divisi*, clarinetului *in divisi*), ce lasă impresia abordărilor microintervalice – e o metamorfozare a motivului-zumzet (din partea I) devenit *murmur-vibraţie*. În plus, se câştigă în

https://biblioteca-digitala.ro

complexitate, prin crearea unei zone spectrale, ale cărei ondulaţii estetizante ale armonicelor generează splendide eufonii de contrast (ex. p. 33, măs. 56-59).

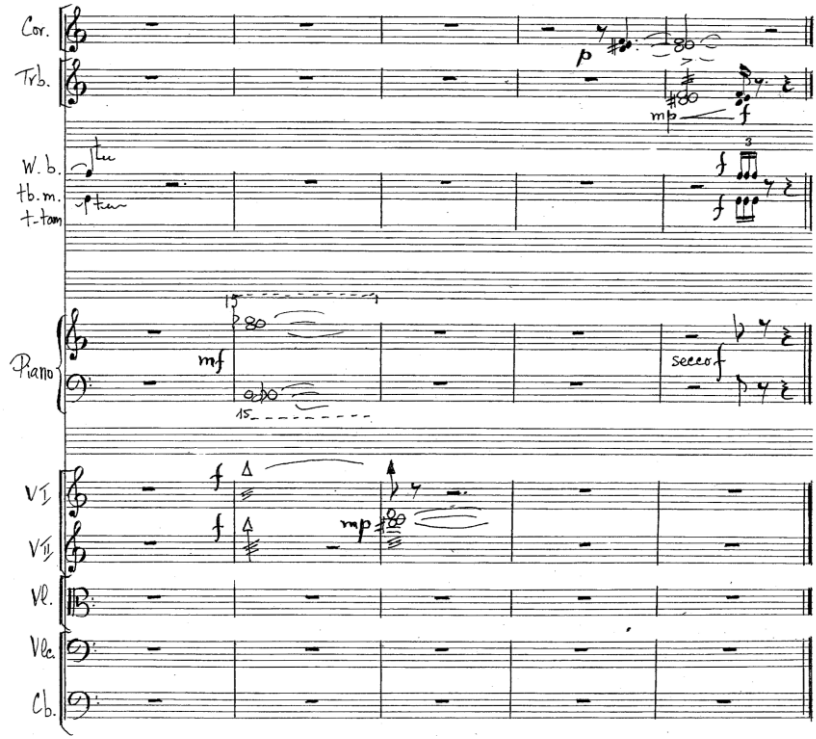


În acest mirific spaţiu, se reiterează tema enesciană (ca o *quasi* repriză) având ca punct de pornire dansul *„Ţânţăraş cu cizme largi”* (ex. p. 37, măs. 74-77), reluată doar parţial de vioara I *solo*, apoi de xilofon şi de oboi, pe fondul *ostinato*-ului ritmic al toacăi. Prin multiplele apariţii *solo*, vioara se impune ca instrument-solist în simfonie, încadrarea de gen câştigând în flexibilitate şi complexitate prin glisarea spre o originală formă simfonică-concertantă. Este marcat astfel debutul *Secţiunii a III-a* din acest act secund al simfoniei.

https://biblioteca-digitala.ro

Este o spectaculoasă secţiune de sinteză a elementelor, motivelor, temelor proprii acestei părţi (motivul toacăi, motivul murmur - în variante diferite, ondulaţia armonicelor) interferate cu cele definitorii din partea I. La nivelul general al lucrării – acela macro formal, partea a II-a a simfoniei se poate constitui într-o *Dezvoltare a* sonatei-simfonii (e o inspirată interferare a formei de sonată cu genul simfoniei, după cum a ţinut să sublinieze însăşi compozitoarea: *„Menţionez un desfăşurător liber al formei de sonată de-a lungul celor trei părţi... încă o reverenţă în faţa memoriei lui George Enescu”*).

Finalul părţii a II-a este rezervat construcţiilor *clusters*, ce interferează pe linia unui *quasi* bruitism, cu efectele timbrale

https://biblioteca-digitala.ro

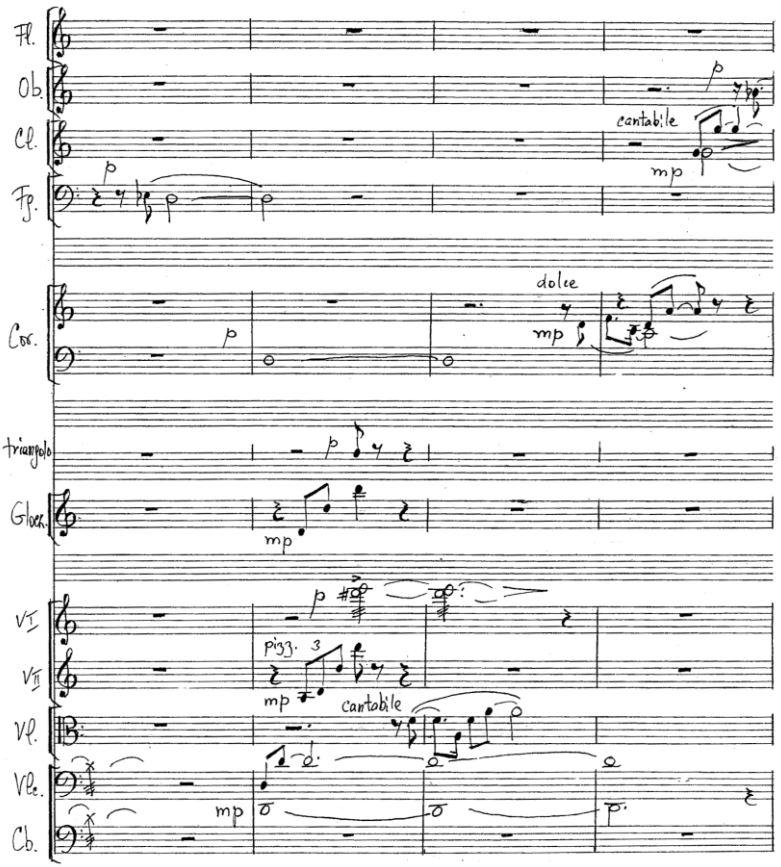
la limita sunet-zgomot ale evoluţiilor percuţiei, respectiv ale pianului şi viorilor – devenite la rândul lor inedite instrumente de percuţie, prin modalităţile alternative de atac şi emisie adoptate.

Toate desfăşurările sunt în *forte*, în spiritul unei veritabile estetici contemporane - cea a proximităţii cotidiene. Abordările duale sunt astfel inteligent stăpânite, de asemenea - ancorarea în prezent.

Partea a III-a

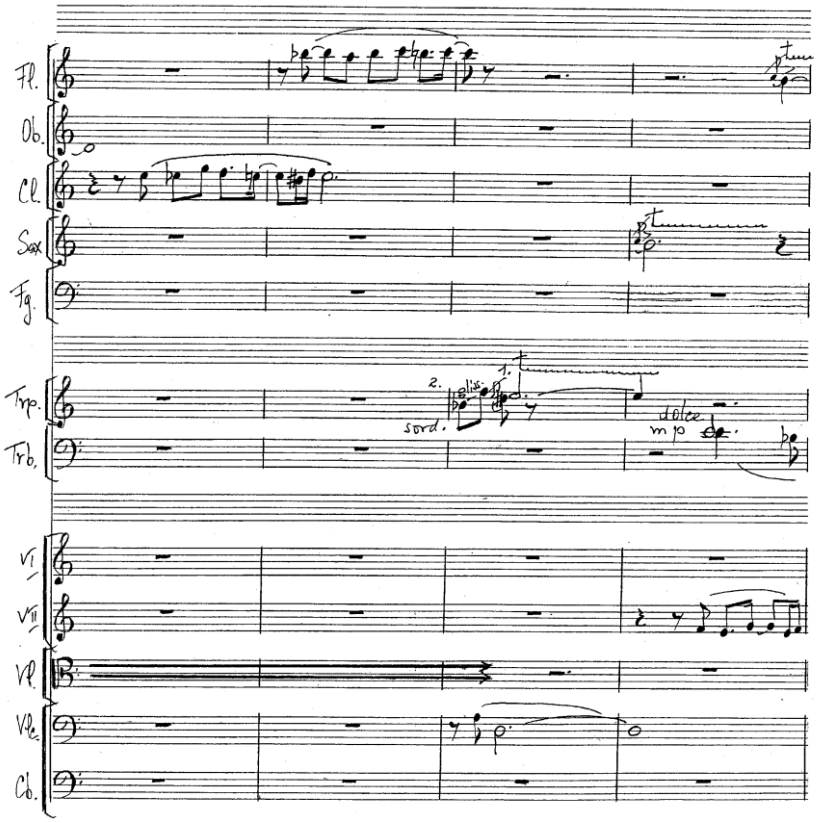
Este actul final, cu certe trăsături de repriză, ale simfoniei – în ansamblul ei, peste care autoarea va aduce surpriza unei secţiuni de tip teatru instrumental cu semnificaţii metamuzicale. Şi această parte este structurată tripartit.

Într-un *Moderato* doinit (secţiunea I), în nuanţe de *piano* şi *mezzo piano* reapar pe rând *cluster*-ele tetracordale

https://biblioteca-digitala.ro

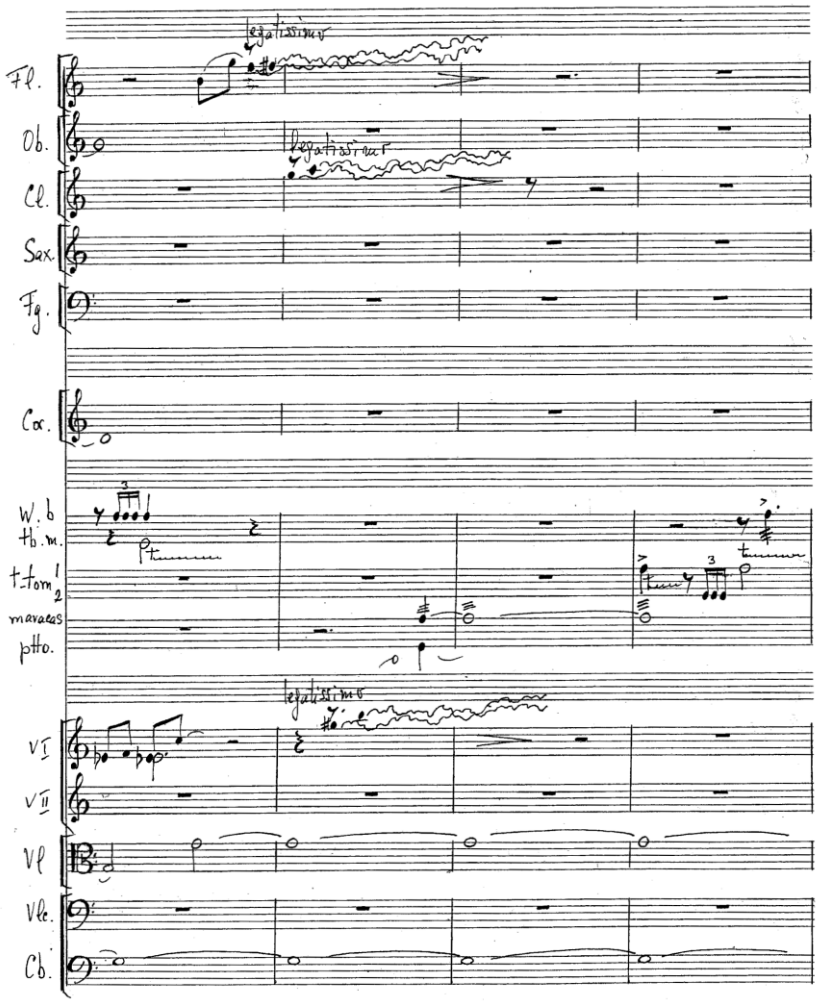
cromatice mobile, desfăşurate melodic pe intervalul *3-ţelor* mici, dispuse însă armonic în paralelisme de *3-ţe* mari. Imaginea artistică impresionează atît prin prisma persuasivei muzicalităţi, a dominantei melodicului, cât şi prin cea a justei ancorări stilistice. Este simbolica reiterare arhetipală *deal-vale*, *vesel-trist*. Revin elemente constitutive ale Temei I din partea I – cea prezentată de *vioara-solo* (simbolul profilului de Interpret al lui Enescu). Reapariţia parţială a acestei emblematice teme se produce la violă, cu ecouri la instrumentele de suflat – corn, fagot, clarinet, saxofon, oboi. (p. 44)

Se înfiripă, din aproape în aproape, o melodie cantabilă, „curgând” de la un instrument la altul (un mirific

https://biblioteca-digitala.ro

klangfarbenmelodie autohton), fin ancorată tematic, cu sonorităţi în *surdină-sul ponticello-pizzicato*, prelungită în nostalgice ecouri prin sunete ţinute şi triluri infinite, cu tente ale indeterminării induse de fulgurante mini*glissando*-uri. Aceste procedee le regăsim în subtila paletă stilistică enesciană, de infinitezimală nuanţare timbrală – ex. p. 49.

Raportându-se la filtrul enescian, Maia Ciobanu recreează în mod ingenios un univers de referinţă aparte.

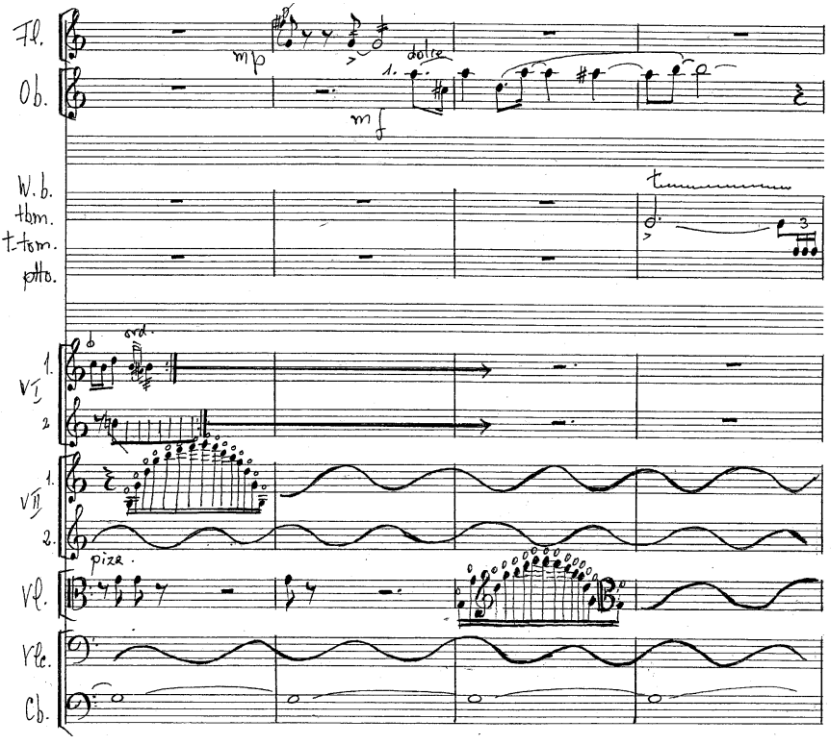
Trecerea la *secţiunea a II-a* este pregătită de apariţia unor elemente tematice proprii părţii secunde – anume acele pasaje improvizatorice ascendente, cu profil filigranat, realizate

https://biblioteca-digitala.ro

in divisi, în *legatissimo,* atât la corzi cât şi la suflători, pe un *ison* pe *sol* – la contrabas şi la violă (ex. p. 54).

Secţiunea a II-a este marcată chiar de reapariţia ondulaţiilor armonicelor - reiterez faptul că ondulaţia este asociată cu arhetipul *deal-vale*, cu matricea stilistică blagiană,

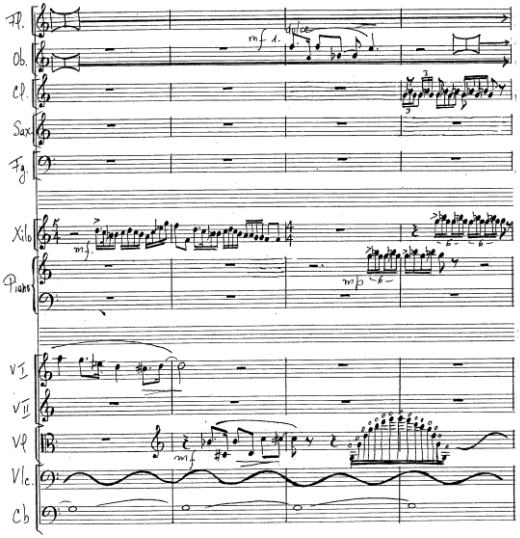
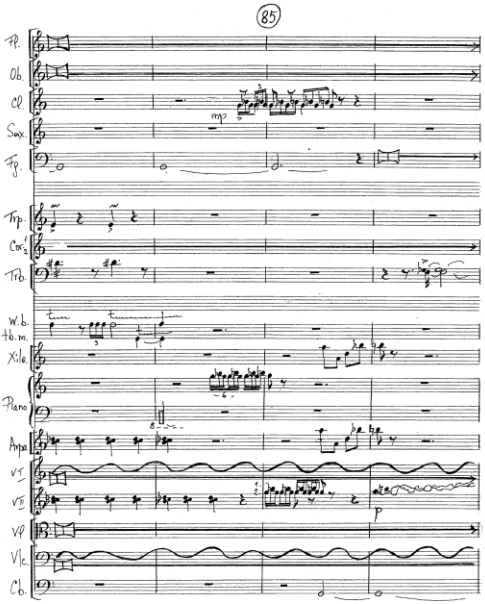
https://biblioteca-digitala.ro

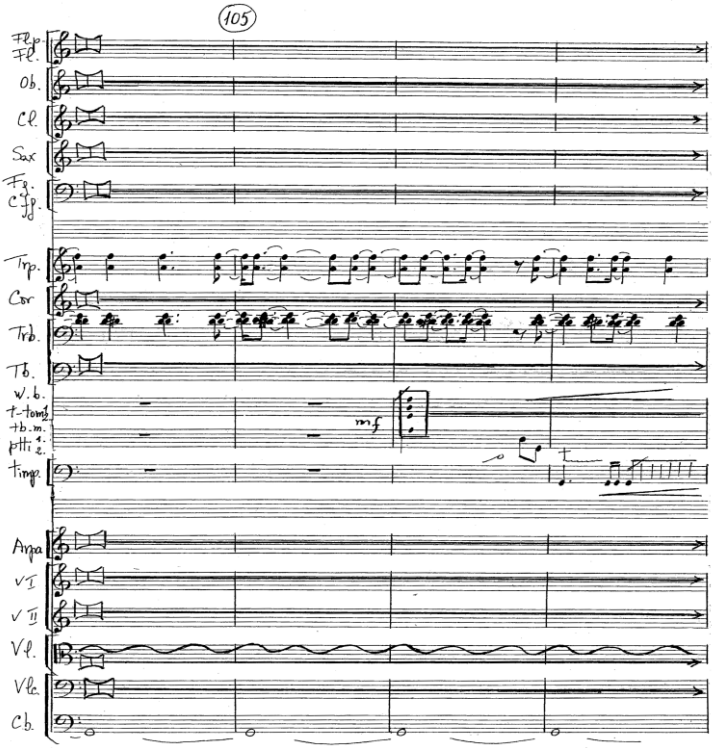
cărora nu pot să nu le ataşez percepţia de excepţie a lui Cioran: în accepţiunea estetică cu sens de revelaţie a acestuia, un nemuzician, ondulaţia sonoră/melodică simbolizează plenitudinea, fericirea. Buclele de rezonanță au sunetul fundamental *sol*, prezente la violoncel, vioara a II-a, violă – toate aceste volute fiind susţinute pe isonul *(Sol*) al contrabasului (ex. p. 56).



Textura sonoră mobilă, susţine cantabila melopee tematică iniţială, dinamizată de intervenţiile *wb,* tb mici, *t-tom*-ului şi *ptto*-ului. Tabloul este completat de reluarea episodică a temei dansante („*Ţânţăraş cu cizme largi*"), a structurilor biterţiale figurate precum şi a motivului freamăt-zumzet (din

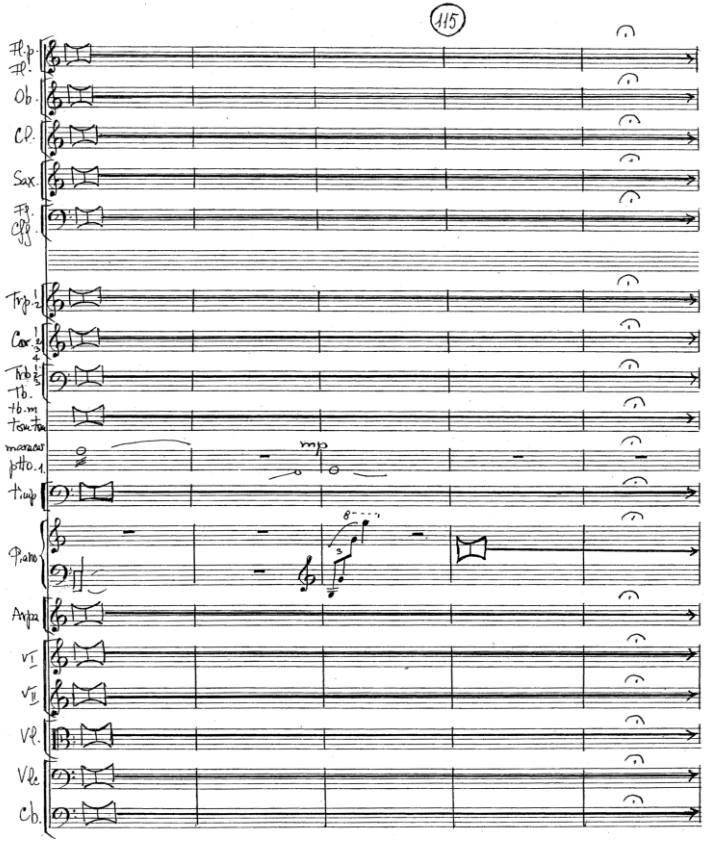
https://biblioteca-digitala.ro

partea I). Este un punct culminant, un moment-sinteză a aspectelor definitorii ale simfoniei (ex. p. 59).

La trecerea spre ***secţiunea a III-a*** (măs. 85, p. 62) se insinuează ciclic mini *cluster*-ele ca punctări cromatice.

https://biblioteca-digitala.ro

În mod repetitiv se reiau structuri, motive, fragmente tematice reprezentând imaginile revelatorii ale lucrării. Se remarcă totodată *ostinato*-ul ritmic sincopat (similar cu cel din partea a II-a), realizat de data aceasta de compartimentul instrumentelor de suflat, în *forte*, imprimând finalului un pronunţat dramatism (ex. p. 67).

Într-o construcţie muzicală de remarcabilă complexitate se insinuează însă vorba cotidiană; muzica pare să se reducă treptat, pierzându-se la propriu dar şi în sens simbolic, în noianul comentariilor, ştirilor, discuţiilor sterile interminabile... Membrii orchestrei încep să citească pe rând ziarul, **părăsesc muzica**, înnecând publicul în cuvinte şi zgomot. Pătrunderea în spaţiul teatrului instrumental ascultă de o evidentă logică artistică, apelul implicit la ineditele procedee ale genului, surprinzând nu doar abandonarea muzicii, ci însuşi efectul

https://biblioteca-digitala.ro

scenic vizual oferit de orchestră şi dirijor – cu un puternic impact emoţional asupra publicului. Este protestul insolit dar ferm al autoarei, care, proiectând imaginea lui Enescu ca simbol al Artistului şi al existenţei sale într-un mediu social din ce în ce mai deteriorat, marcat de desensibilizare emoţională şi spirituală, atrage atenţia asupra stării generale actuale, în care distrugerea este prea adesea autodistrugere, ea venind din interior, inclusiv în plan social, al comunităţilor umane mai mari sau mai mici.

Ultimul sunet auzit e Sol - cea mai gravă coardă a viorii, fundamentul ei, de fapt - el sugerează o Soluţie, sugerează o posibilă Renaşstere ? (ex. p. 69).

https://biblioteca-digitala.ro

Cheia *sol* e principala cheie a Muzicii dar şi una din cheile Pământului... Iată un dublu şi atât de original *Quo vadis* ? al unei creații cu final deschis, care propune o interactivă şi incitantă reevaluare a Compozitorului, a Artistului care ne proiectează în Elita muzicii universale - George Enescu.

Mereu consecventă cu sine şi cu sumuum-ul său de valori, Maia Ciobanu reuşeşte astfel să identifice acel spaţiu axiologic comun, în cadrul căruia a reluat, cultivat şi înnobilat în manieră proprie concepte, esenţe, inovaţii promovate cu sofisticată subtilitate stilistică şi chiar citate, toate venite ***...dinspre Enescu.***

Amintim că, într-o evoluţie concentrică, autoarea a folosit citatul şi într-o lucrare emblematică pentru atitudinea şi personalitatea sa creatoare - ne referim aici la ***Manifest elitist 1***, în care opţiunea îndrăzneaţă a adoptării în formule inedite a citatului, în acest caz ca eveniment vizual (citarea unei partituri) s-a efectuat în aceeaşi idee a afirmării şi susţinerii elitelor – cu deschiderea temerară şi spre cele din contemporaneitate (v. citarea partiturii *Putea-vei singur?* muzică imaginară de Octavian Nemescu - în chiar punctul culminant al lucrării, precedată de partiturile lui Aurel Stroe, Corneliu Cezar, Gesualdo da Venosa, Bach şi, desigur, Enescu).

Asumându-şi „*ajustările minţii şi sufletului*" pentru a putea „***zbura"*** în spaţiul încărcat de un anume lirism al muzicii enesciene, pe aripile melodiei libere şi imprevizibile imaginate reflexiv de vibraţia magică a viorii (pentru a intra în acea realitate), marcând prin sunet şi cuvânt rolul vital al elitelor în existența, în evoluţia societăţii, Maia Ciobanu edifică prin fiecare lucrare a sa – inclusiv prin ***Simfonia a II-a ...dinspre Enescu*** – dimensiuni exploratorii noi, care, pe de o parte, prin erudiţia şi graţia compozitoarei, cultivă şi sensibilizează, iar pe de altă parte dau sens comunicării sub multiple şi inedite forme artistice şi semnificaţie cunoaşterii prin muzică.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Carmen Popa

Maia Ciobanu - "Symphony no. 2… from-to Enescu"

This study tackles a significant opus in contemporary Romanian music, remarkable through its status and amplitude, singular in its content and meaning: Maia Ciobanu's "Symphony no. 2... from-to Enescu". Belonging to a remarkable concertante symphonic panoply, the work has a three-part structure, choosing several "strong essences" of Enescu's style as reference points: the timbral imprint of the violin, Enescu's idyllic and idealising view of the Romanian village (through the exuberance of the folkloric quotation), the hill-valley archetype (emblematic of the bucolic Romanian space represented through the alternation and/or juxtaposition of the major third with the minor third), the spectralism in a nutshell that she cultivates through the iridescence of the octaves, and especially the supremacy of individuality musically asserted through the supremacy of the "free and unpredictable" melody. The latter feature is, according to the composer, one of "the dominants of Enescu's conception and at the same time an obvious expression of the Romanian character, the strongest and the weakest point of our psychic configuration".

The symphony is conceived as an inspired overlapping between sonata form and the genre of symphony and of instrumental theatre, as a "bow in memory of George Enescu," whom it projects as the symbol of the Artist who survives in an ever more deteriorated social environment rendered emotionally and spiritually insensitive. The open ending points at destruction, which is more often than not self-destruction, coming from the inside, both aesthetically and socially. "Symphony no. 2... from-to Enescu" thus reasserts the values defended by the cycle entitled "Elitist Manifestoes", signed by the composer, and configures a distinct architectonic proposal, particularly penetrating from an emotional point of view, displaying a refined palette of colours that supports the concept and expressivity of an original opus.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Muzica religioasă în creaţia lui Paul Constantinescu

Vasile Vasile

Paul Constantinescu face parte din generaţia de muzicieni care nu făcea **nici o distincţie, nici o delimitare, între muzica religioasă şi nereligioasă**, această dihotomie fiind introdusă de ideologia comunistă, promotoare a ateismului, pentru a o condamna și exclude pe cea dintâi.

În timpul uceniciei sale şcolare de la liceul *Sfântul Petru şi Pavel* din Ploieşti el poate trece cu uşurinţă la biserica învecinată liceului, unde descoperă o altă lume. Aşa se face că şcolarul sârguincios **şi-a însuşit încă din această vreme cântarea bisericească ortodoxă,** care va guverna nu numai debutul său componistic dar şi înregistrarea primei lucrări instrumentale româneşti inspirată din melosul de sorginte bizantină.

Chiar tatăl său luase contact cu muzica bisericească cultivată de corul Mitropoliei din Iași, cum mărturisește compozitorul într-o autobiografie versificată: „La Musicescu-n cor a dat cu nasu” și continuându-și reamintirea legăturilor cu muzica bisericească cu cealaltă destăinuire: „mă fac rudă cu Anton Pann”, strămoșii lui fiind din Slivenul eminentului psalt.

Până la el cântarea de strană străbună trecuse doar pragul muzicii corale, prin frontul de compozitori care au militat pentru dezvoltarea creaţiei multivocale cu tematică religioasă, de cult, sau ocazională, bazată însă în primul rând pe tradiţiile bizantine nu numai perpetuate dar şi dezvoltate în Ţările

https://biblioteca-digitala.ro

Române, aflate sub jurisdicţia bisericească a Constantinopolului.

Cele *Două studii în stil bizantin,* „cioplite în piatră" – cum le aprecia Mihail Jora în 1940 - datate şi localizate 10 mai 1929, Ploieşti, prezentate și tipărite la Praga de Societatea Compozitorilor Români și apoi la București, în 1977.

Partitura tipărită cu cele *Două studii în stil bizantin* reprezintă **faza primei încercări nu numai a lui Paul Constantinescu dar şi a componisticii româneşti** de abordare în muzica instrumentală a melosului de factură bizantină (lucrarea este destinată unui trio de coarde: vioară, violă şi violoncel).

Deşi primită cu unele rezerve (determinate în primul rând de depăşirea vechiului prag), lucrarea trădează un puternic crez al tânărului artist, crez pe care-l urmăreşte cu

https://biblioteca-digitala.ro

consecvenţă până la lucrările ce afirmă în cultura europeană această formă de spiritualitate precum şi cunoaşterea pieselor reprezentative ale genului, dintre care el selectează acea pagină superbă trecută prin mâna lui Macarie Ieromonahul - *Stricat-ai cu crucea Ta moartea* – elementul melodic de bază al celui de-al doilea studiu în stil bizantin.

Cine or fi fiind cântăreţii sau preoţii ploieşteni, care au vegheat la **însuşirea acestui repertoriu muzical** de către fiul farmacistului stabilit în oraş, Alexandru Constantinescu, ademenit deopotrivă şi de chemările muzicii şi ale teatrului?

Dacă în componistică, aşa cum singur va declara în *Rampa* din 14 octombrie 1935, - a "dibuit aproape singur", orientându-se spre cele două filoane aurifere ale muzicii noastre, cea populară şi cea bizantină, iniţierea în muzica religioasă ortodoxă trebuie să se fi făcut sub autoritatea unuia, sau a unor preoţi - cum singur ne lasă a înţelege, de altfel, în aceeaşi declaraţie, dar în termeni foarte vagi.

Cert este faptul că **zona prahoveană devenise o puternică vatră a muzicii bizantine**, aici activând psalţi de dimensiunea lui Ioniţă Stoicescu – Logofeţelul, Neofit Ivanovici, sau Varlaam Barancescu, primul dascăl al lui Gheorghe Ucenescu, de la care au rămas în zestrea Mănăstirii Sinaia, preţioase documente muzicale, prezentate recent în revista *Muzica,*[1] două ajunse la comunitățile românești din Muntele Athos și prezentate amănunțit în 2007[2] și 2008[3].

La schitul Roşioara ar fi trebuit să-şi doarmă somnul de veci Anton Pann, dacă s-ar fi respectat dorinţa ilustrului psalt, dascăl, exighisitor, românitor de cântări bisericeşti şi tipograf muzical, cum l-am prezentat recent[4]. Fondurile arhivistice prahovene, monastice sau de stat păstrează numeroase manuscrise, dovezi peremptorii ale unei puternice vieţi muzicale liturgice, manuscrise prezentate în două lucrări de doctorat, puse la dispoziţia celor interesaţi, aparţinând ieromonahului Mihail Harbuzaru[5] şi lui Alexandru Bădulescu[6].

Amintirile muzicianului, citate de Vasile Tomescu, privind studierea psaltichiei „după un tratat de Nifon Ploieşteanu, un altul de Popescu – Pasărea şi unul mai vechi de Anton Pann", deşi a ajuns la „neputinţa să trec de ftorale"[7],

https://biblioteca-digitala.ro

trebuie preluate cu rezerva serioasei autoexigenţe faţă de iniţierea în domeniul muzicii bizantine, fondul documentar rămas de la el trădând numeroase transcrieri din notația psaltică în cea guidonică.

Legăturile cu universul autorului *Bazului teoretic și practic al muzicii bisericești* erau mai vechi dacă ținem seama de descendența sa „din stirpe sliveană", cum se exprimă Vasile Tomescu, strămoșii compozitorului ploieștean numărându-se și ei printre cei care au emigrat în nordul Dunării din cauza persecuțiilor otomane, dar și de climatul antonpannesc de la liceul ploieștean *Sfântul Petru și Pavel*, întreținut de profesorul de limba română, Gheorghe Zagoriț. „Și poate că printre colegii de clasă, Constantinescu A. Paul avea să simtă cândva pătrunzându-i în suflet acest îndemn adresat «Către cei ce cu dragoste urmează la știința muzicii bisericești – *Prefața* la *Irmologhion sau Catavasier*, 1846, p. VII: Și voi cu învățătura / Și cu fapta și cu gura/ Să dați pildă omenimei/ Că Patria noastră muma/ Mult a dorit până acum/ Și-ai ei fii ca nații alte/ Să crească cu științi nalte/ Și să laude la lume/ Cu româna al ei nume»[8].

Lucrările de debut în componistica muzicală a lui Paul Constantinescu reprezintă **cea mai îndepărtată formă de utilizare a melodicii bizantine,** cronologic, după cele *Două studii în stil bizantin* urmând lucrările cultice propriu-zise, cele ce pot fi considerate prelungiri ale slujbei liturgice – concertul - chinonic - şi cele care se integrează în forma complexă, oratorială, între ele situându-se şi celelalte alte două lucrări instrumentale: *Sonata bizantină* pentru violoncel sau vioară solo şi *Variaţiuni libere asupra unei melodii bizantine din secolul al XIII-lea p*entru pian şi violoncel şi o altă versiune pentru orchestră, publicată la Viena. De altfel şi cele *Două studii* au fost tipărite tot în străinătate, la Praga, după ce o formaţie camerală le dăduse viaţă. *Sonatei bizantine* i-au dat viață violistul Wilhelm Georg Berger, în 1966 și violoncelistul Cătălin Ilea, care ne-a lăsat o versiune discografică a partiturii tipărite de Editura muzicală, în 1967.

Același biograf, Vasile Tomescu evidențiază faptul că etnomuzicologul Constantin Brăiloiu „a sesizat importanța

https://biblioteca-digitala.ro

inovatoare a lucrării, văzând totodată înainte: «D. Paul Constantinescu ne-a apărut cu cele *Două studii în stil bizantin* nu numai ca un bun cunoscător al muzicii noastre bisericești, dar și ca un abil mânuitor al procedeelor contrapunctice și ca unul ce a găsit haina în care trebuie îmbrăcate aceste melodii. Dacă maestrul Kiriac a deschis drum în muzica corală liturgică prin *Liturghia bizantină*, pe Paul Constantinescu îl vedem croindu-și singur drum în muzica instrumentală, prin tratarea la instrumente a frumoaselor teme din cântarea noastră bisericească».

Înainte de a urmări universul creaţiei prin anumite forme de valorificare a melodicii bizantine, trebuie subliniat faptul că Paul Constantinescu **era un credincios**. Toţi cei care l-au cunoscut confirmă aceasta, dacă mai era nevoie, fiindcă însăşi creaţia sa o dovedeşte cu prisosinţă, compozitorul neutilizând izvorul bizantin numai din motive creatoare şi estetice, ci şi din depline convingeri religioase. În plus muzicianul a fost o vreme îndelungată dirijor al corului bisericii *Sfântul Visarion* din Bucureşti, unde se dovedea un trăitor al valorilor liturghiei, după ce dăduse viață unor pagini reprezentative din literatura religioasă occidentală în fruntea corului bisericii catolice din Ploiești, fiind citate printre lucrările abordate misse de Beethoven, Mozart (*Missa încoronării*), Schubert, Haydn (*Paukenmesse*) etc.

O altă confirmare o găsim în **crezul său artistic,** exprimat în 1936: „Muzica este o taină, credinţa este taină, iar muzica este credinţă, trebuie să crezi ca să-i poţi simţi binefacerea, necredinciosul nu-i poate împărtăşi darul. Omul care crede o simte cum pricepe vorba pentru că ea nu e vorbă şi o are aproape de inimă, nu o pricepe dar o intuieşte, îi vede puterea şi expresia ei muzicală, care nu poate fi totuşi nici pământ, nici soare, nici apă, nici foc, nici rău nici bun: sau poate fi toate deodată” [10].

La atitudinea sa credincioasă, de asociere insolită a credinţei cu muzica se adaugă şi faptul că a devenit de tânăr **un bun cunoscător şi admirator fără rezerve al muzicii ortodoxe**, inclusiv al notaţiei psaltice, în care vedea o formă superioară de consemnare a muzicii, căci scria în însemnările

https://biblioteca-digitala.ro

sale din 1937, rezultate după parcurgerea unei vaste literaturi muzicale propriu-zise şi teoretice aparţinând unor străluciţi reprezentanţi ai muzicii bizantine din ţara noastră (Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu - Pasărea, I. D. Petrescu) sau europeni de talia lui Egon Wellesz, I. B. Rebour sau B. A. Bourgault - Ducoudray: „În muzica psaltică, fiind pur melodică, neadmiţând ca simultaneitate decât pedala (isonul), notaţia a căpătat şi ea un sens pur melodic, care nu constă în notarea parţială a sunetului fix, ci, din contră, în însemnarea a ceea ce este cu adevărat muzică, expresia muzicală, relaţia sonoră, adică a intervalului. Intervalul e exprimat în notaţia apuseană prin încadrarea lui între două sunete, aici se exprimă printr-un singur semn, care conţine în sine interval, durată, expresie şi chiar modul de redare, de execuţie. Muzica nu constă în sunete separate, *do, re, mi* etc, ci în relaţia sonoră de la *do* la *re*, sau de la *re* la *mi* etc, care conţine în sine o viaţă, o expresie; bizantinii au notat tocmai această viaţă, această expresie: oligon, petasti, kentemata, epistrof etc nu înseamnă sunete ci relaţii, ca de exemplu *sări* sau *coboară* un semiton, două tonuri etc."

Muzicianul sesiza faptul că „chiar scările curate ale muzicii bizantine au fost în timp influenţate şi s-au amestecat cu cromaticele şi enarmonicele orientale, iar interpretarea pompoasă, simplă şi limpede a cântărilor a început să fie cu ifos de Ţarigrad". Criticul german Hans Böhm găsea în oratoriile lui Paul Constantinescu „picături de ulei persan".

Aflăm aici motivul pentru care muzicianul român se va adresa unor izvoare vechi, luându-şi de partener pe eminentul bizantinolog al timpului, recunoscut ca atare la acea vreme, preotul I. D. Petrescu.

Crezul său artistic – mărturisit unui gazetar în 1939 – va fi urmat cu o consecvență exemplară: „Muzica noastră de astăzi trebuie să se bazeze pe specificul național al muzicei noastre populare și bisericești care este integrată de secole spiritului nostru"[11].

Prin George Breazul, tânărului compozitor i se deschid porțile spre ceea ce am putea numi **folclorul religios:** cântece de stea, colinde, *Vicleim* etc. Este amintit manuscrisul *Mistere,*

https://biblioteca-digitala.ro

Irozii sau Vicleimul, provenind „de la clasa de *Enciclopedia muzicii* a profesorului Breazul", care „l-a stimulat pentru compararea materialului cules, cu variantele clasice ale folclorului nostru (Anton Pann, Gheorghe Cucu)", drama populară împreună cu diferite culegeri de colinde, furnizând-i material pentru *Oratoriul bizantin de Crăciun – Naşterea Domnului*. Din acest manuscris, fructificat inițial de Vasile Tomescu aflăm prețuirea pe care o acorda Paul Constantinescu piesei populare muzical – dramatice: „*Vicleimul* este la noi ceea ce în apus au fost așa numitele sacre rapprezentazioni (…) practicându-se de către cete ambulante, care intră din casă în casă și reprezintă piesa, fără scenă și fără decor, ci numai costumat, recitând și cântând versurile așa cum au fost apucate din bătrâni în cea mai mare parte adunate și fixate în broșuri", amintind pe cea a lui Anton Pann, publicată în 1831 – *Versuri musicești ce se cântă la Naşterea Mântuitorului nostru Iisus Hristos și în alte sărbători ale anului.* „Dacă versurile au fost fixate – continuă manuscrisul - apoi de melodiile cântărilor nu prea s-a interesat nimeni până acum și ele s-au transmis oral, așadar supuse la diferite modificări, foarte multe din ele au dispărut sau schimbându-și cuvintele, au trecut drept cântări de stea, colinde etc."[12]

De vreme ce nu se referă la ele, deducem că nu cunoștea la acea vreme culegerile profesorilor săi, George Breazul – *Vicleimul* – 1934 (care considera piesa „joc sfânt popular", deoarece subiectul este de obârşie evanghelică şi tratarea este în spiritul biblic, manifestarea reprezentând o variantă populară a dramei uciderii de către Irod a celor 14.000 de prunci, ucigaşul crezând că astfel va scăpa de „concurentul" său)[13] și Constantin Brăiloiu - *Vicleiul din Târgu – Jiu* – 1936 – în care sunt consemnate trei versiuni, mai „voltairiene", ale piesei cu melodiile notate sinoptic[14], dar compozitorul găsește drama populară în zona prahoveană: „E de mirare – citim în manuscrisul amintit și de Vasile Tomescu[15] - cum s-a menținut la Ploiești și în câteva sate dimprejur în strânsă legătură cu el, unde am cules cântecele într-o regiune în care este dispărut complet; însă și aici rămânând mai mult pe seama copiilor care îl numesc *Stea* (spre deosebire de *Vicleimul* făcut de flăcăi)",

https://biblioteca-digitala.ro

muzicianul reconstituind nu numai personajele piesei dar și principalele numere muzicale. În ele descoperă elemente de mare expresivitate pentru pagini memorabile din *Oratoriul bizantin de Crăciun* cum ar fi *O, Iroade, împărate*.

Atracția colindei ca gen expresiv al muzicii românești se simte încă în perioada uceniciei, ilustrată de un caiet de contrapunct, datat în 1930, investigat de Stelian Ionaşcu[16] și de Sanda Hîrlav Maistorovici[17], care au identificat în el nu numai teme de polifonie, mai multe teme de coral, canoane, psalmi, dar și mai multe colinde, analizate de primul cercetător: *Dimineața lui Crăciunu, Cetiniță, cetioară, Nunta din Cana Galileii, D-ale cui aceste case, Colindă de Sf. Vasile, Ia te scoală tu domn bunu*, amintite și în recentul *Dicționar de muzică bisericească românească*[18].

Colindă – Dimineața lui Crăciunu – din culegerea lui Tiberiu Brediceanu - și *Strigare la stea,* din culegerea lui George Breazul se găsesc în mai multe manuscrise autografe de la Uniunea Compozitorilor și au fost publicate în variante corale și pianistice, inventariate și descrise de Sanda Hîrlav Maistorovici în serialul consacrat operei lui Paul Constantinescu[19].

Investigația sistematică și convingătoare a Doamnei Sanda Hîrlav Maistorovici a dus la descoperirea altor două colinde inedite, ale căror manuscrise se găsesc tot în fondul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor: *Ce stai murg legat* – pentru voce (alternativ tenor și bas) și pian și *Tatăl nostru bunu* – pentru două voci și pian, ambele din colecția lui George Breazul[20], cum precizează Vasile Tomescu, muzicologul care amintește printre cele patru lieduri pe versuri de Radu Gyr colinda *La poartă la Ștefan Vodă,* „o prelucrare poetică și muzicală deopotrivă a piesei nr. 46 din *Colinde* culese de G. Breazul”[21]

Dar colinda ca principal gen al spiritualității creștine românești îl cucerise pe Paul Constantinescu la fel cum îl cucerise pe Sabin Drăgoi, *Simfonieta* sa deschizându-se cu tema din colinda intitulată *Urare de Anul Nou,* extrasă din

https://biblioteca-digitala.ro

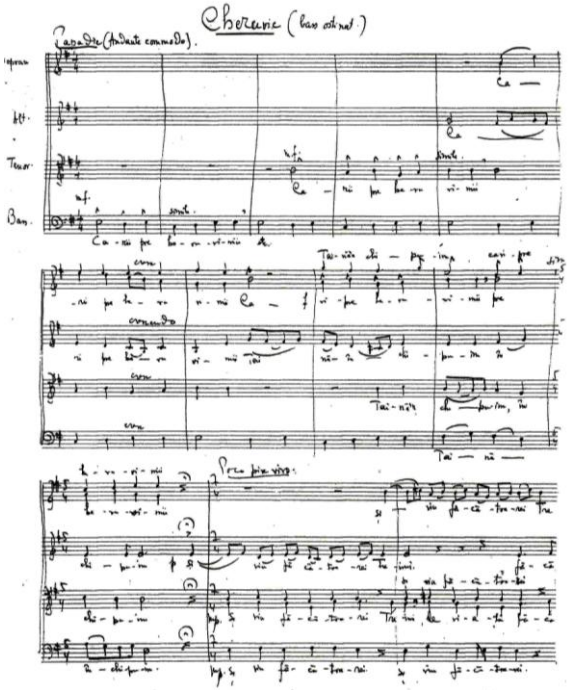
culegerea lui Gheorghe Cucu – *200 Colinde populare,* al cărei text trimite la tematica mitică, dragă compozitorului - *Miorița*: „Pe vale, pe vale / Spre Soare-răsare / Vouă vi se pare / Că vouă vă vine / Tot turme de oi… Partea secundă este dominată de *Colinda de Crăciun* nr. 2 din culegerea citată a lui Gheorghe Cucu.

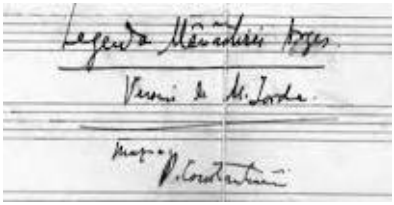
Virtuțile genului îl ademeniseră încă în *Suita Românească* din 1931 – dirijată pe rând de Mihail Jora, de Ion Nonna Otescu și de Ionel Perlea - prima parte fiind dominată de un colind, în lucrare putându-se descoperi influența lui Sabin Drăgoi cu *Divertismentul rustic.*

Nu uităm că Geo Bogza, cel care-l propunea pe muzician pentru a deveni membru corespondent al Academiei Române, îl proiecta pe muzician și *Triplul* său *concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră* în lumea colindei și a lui Eminescu: „Colinde, colinde! / E vreme colindelor / Căci gheața se-ntinde / Asemeni oglindelor./ Și tremură brazii / Mișcând rămurelele, / Căci noaptea de azi-I / Când scânteie stelele./ Se bucur copiii, / Copii și fetele, / De dragul Mariei / Își piaptănă pletele./ De dragul Mariei Și-a Mântuitorului / Lucește pe ceruri / O stea călătorului…” Excepționala lucrare este menită „să emoționeze multe generații de români și multe neamuri ale pământului”[22].

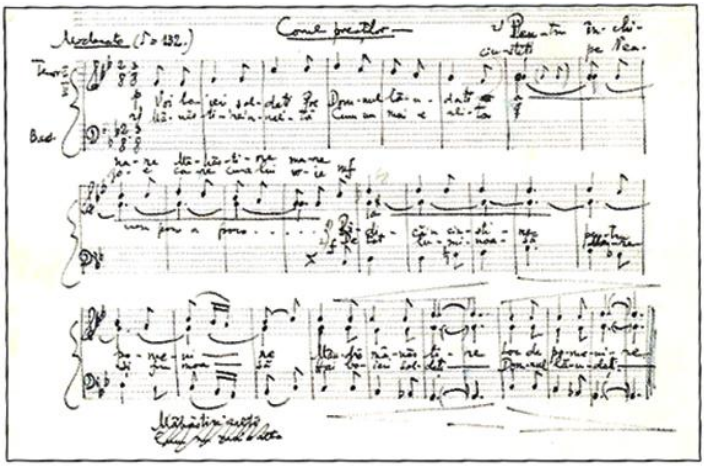
De asemenea, în lucrarea citată a preotului Stelian Ionașcu este menționată cântarea de la litie, extinsă și în alte momente ale serviciilor bisericești *Bogații au sărăcit* – o fugă la două voci - iar într-o autobiografie sunt citate din anii studenției un heruvic, un chinonic și acatistul Sfântului Basarabov, ultimul pe versurile lui Sandu Tudor, „în stil bisericesc quasi psaltic”.

În aceeași epocă este datat un imn *heruvic,* diferit de cel din *Liturghia psaltică,* nu numai prin tonalitate (*mi minor,* față de *do minor*), dar mai ales prin substanța melodică specific bizantină din cel de-al II – lea, în cel dintâi remarcându-se un *bas ostinat*, (precizat în titlu), dublat apoi de transpunerea celulei motivice la tenor, procedeul împreună cu materialul tematic revenind în prima piesă a *Liturghiei – Doamne miluiește* - cum semnalează și Stelian Ionașcu[23]

https://biblioteca-digitala.ro

Manuscrisul *Heruvicului* din 1930

Autorul nemuritorului poem coral *Mioriței* este atras, cum a fost de altfel atras și George Enescu de ***Legenda Mănăstirii Argeș***, în 1936 semnând manuscrisul păstrat în biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – F(onduri) S(peciale) – Paul Constantinescu, nr. 2686 – manuscris prezentat succint de catalogul citat[24].

Manuscrisul cuprinde: Corul copiilor, Corul preoților și Corul de jale al zidarilor, cel al preoților fiind în stilul melodicii colindei.

https://biblioteca-digitala.ro



Corul preoţilor din *Legenda Mănăstirii Argeş (Meşterul Manole)* - 1936

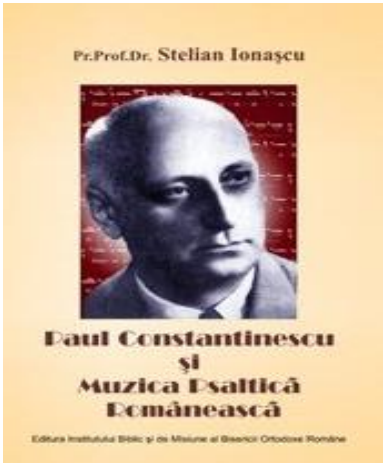
Principalul monografist al compozitorului amintește despre o lucrare din anul 1937, intitulată *Aclamații imperiale din Bizanț,* pentru cor, în stil vechi de Constantin Porfirogenetul, cu acompaniament de suflători de alamă, despre care nu se știe nimic[25].

Propensiunea muzicianului pentru izvoarele vechi ale muzicii românești echivala cu investigarea trecutului artistic național, cu scoaterea la iveală a unor „documente și monumente de o importanță covârșitoare pentru istoria și evoluția culturii românești și a le transmite apoi posterității”[26] și nu poate fi uitat faptul evident în capodopera sa *Miorița:* Paul Constantinescu apelează la trei versiuni diferite și expresive ale melodiei, subliniind și prin aceasta unitatea națională dublată de cea spirituală.

Dacă nu ar exista lucrarea amintită mai sus aparţinând sigur perioadei ploieştene a compozitorului, am putea crede că orientarea compozitorului spre acest inepuizabil tezaur bizantin s-ar datora **contactelor cu specialiştii Academiei de muzică religioasă din Bucureşti,** condusă de acel deschizător de drumuri în bizantinologie, din păcate apărător fanatic al concepţiilor europene despre muzica bizantină, I. D. Petrescu. Printre profesorii prestigioasei instituţii, înfiinţată prin grija celui

https://biblioteca-digitala.ro

dintâi patriarh al Bisericii Ortodoxe Române, se număra şi dascălul său de la Conservatorul de la Bucureşti, Ştefan Popescu, absolvent al seminarului *Veniamin Costache* din Iaşi, autor al *Liturghiei mixte în stil bizantin,* prezentată la Paris şi al *Liturghiei pe glasul VII*. Legăturile sale cu muzica bisericească se întăresc prin dobândirea calității de profesor al Academiei de muzică religioasă - explicată de Vasile Tomescu: „Grație renumelui pe care izbutise să și-l facă în calitate de dirijor al corului bisericii *Sfântul Visarion* din Capitală și desigur, de data aceasta sub oblăduirea profesorului Breazul, Paul Constantinescu s-a văzut numit, începând cu anul școlar 1935 – 1936”[27] - și întăresc orientarea sa spre acest gen de muzică. În realitate, **Paul Constantinescu descoperise tezaurul muzical bizantin şi-i intuise bogatele valenţe încă din perioada precedentă studiilor de la Bucureşti**. În recenta lucrare consacrată acestei teme şi compozitorului, tânărul cercetător, Stelian Ionaşcu citează „munca minuţioasă a autorului care transcrie mai multe izvoare psaltice”, printre cele mai importante numărându-se *Doxastarul* lui Petre Efesiu, publicat la Bucureşti, în anul 1820, *Idiomelarul* lui Suceveanu şi lucrări ale lui Ion Popescu – Pasărea, Theodor Stupcanu, Dometie Ionescu[28].



Coperta cărții părintelui Stelian Ionașcu –
Paul Constantinescu și muzica psaltică românească

https://biblioteca-digitala.ro

Prin întâlnirea cu I. D. Petrescu, tânărul muzician îşi va desăvârşi cunoaşterea patrimoniului muzical practicat de milenii în Biserica Ortodoxă. Legăturile sufleteşti foarte solide cu preotul I. D. Petrescu se vor extinde şi în domeniul creaţiei, reputatul bizantinolog oferindu-i material pentru viitoarele lucrări, printre ai căror interpreţi se va număra.

Paul Constantinescu descoperise în acest inestimabil patrimoniu „ţesături muzicale (tropi), combinaţii ritmice, culoare şi etos, precum şi forme fixe muzicale, care la un moment dat, aşa cum cântecul gregorian a dat formele muzicale în muzica apuseană, să dea la noi alte forme noi pentru viitoarea noastră muzică cultă, dar aceasta este o problemă a viitorului".

La data când scria aceste rânduri (septembrie 1937), într-adevăr problema aparţinea Viitorului, dar nu celui foarte îndepărtat sau imprevizibil. Pentru aceasta încă mai avea nevoie de studierea fenomenelor, în măsura în care pregătirea sa i-o permitea. Găseşte ajutoare în colegii săi de la instituţia ce-şi propunea revigorarea creaţiei muzicale a Bisericii Ortodoxe, printre ei numărându-se I. Popescu Pasărea şi Paraschiv Angelescu - acesta din urmă specializat în liturgică şi imnologie - dar şi în diferite lucrări de specialitate, începând cu *Irmologhionul* lui Macarie, tipărit la Viena, în 1823, până la recenta sinteză a preotului Petre Vintilescu - *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântări bisericești* - 1937.

Pentru *Sonata bizantină pentru violoncel (sau violă) solo* s-au făcut asocieri cu concepţia şi tehnica sonatei solistice a lui Bach. Trimitea spre aceasta și structurarea lucrării românești: *Praeludium, Passacaglia, Finale* și *Maestoso* dar și utilizarea unor tehnici proprii muzicii bizantine: însoțirea ductului melodic de isoane expresive, a stilurilor irmologic, stihiraric și papadic și a unor melisme specifice. Această asociere este dublată în cazul lucrării româneşti de cea cu glasul grav al protopsaltului din bisericile şi mănăstirile noastre, căruia se adaugă din loc în loc, isonarii, răspândind acelaşi „simţământ de pace şi de reculegere" de care vorbea Mihail Jora referindu-se la *Variațiunile libere pentru violoncel și pian pe o temă bizantină din secolul al XIII-lea*, piesă tipărită la Viena, de Universal *Edition,* în 1943, după ce fusese prezentată la sala Dalles de

https://biblioteca-digitala.ro

Theodor Lupu și Constantin Silvestri. Cel dintâi a dat viață piesei în ambele versiuni: pentru violoncel și pian (partenerul fiind Constantin Silvestri) și pentru violoncel și orchestră, sub bagheta dirijorului Ionel Perlea. Compozitorul va reorchestra piesa în 1951, fiind prezentată de violoncelиștii Cătălin Ilea, Alexandru Moroșanu și Szabo Geza sub bagheta celor trei șefi de orchestră Ludovic Bacs, Cristian Mandeal și Erwin Acel, în fruntea Orchestrei de Cameră a TVR, a Filarmonicii *Moldova* din Iași și a Filarmonicii din Oradea. În plus, compozitorul **sintetizează pentru prima dată concepte aparţinând celor două lumi spirituale aparent ireconciliabile:** celor trei stiluri de bază ale cântării bizantine (*irmologic, stihiraric şi papadic*) le corespund structurile numite *preludium, passacaglie şi sarabandă,* elementul comun nelimitându-se doar la muzica propriu-zisă, ci convertind şi termenii de mişcare, ce sunt şi ei ordonaţi gradat, de la *moderato* = irmologic, prin *andante* = stihiraric, spre *maestoso* = papadic.

Această triplă osmoză creează adevărate porţi de trecere dintre două modalităţi de a concepe muzica, modalităţi conturate şi dezvoltate izolat una de alta, dar care în secolul al XX-lea încep să se descopere, să fie recunoscute şi să-şi dea mâna pentru a crea omului, indiferent de confesiunea căreia aparţine, momente de comuniune veridică cu Frumosul, cu Binele, cu Dumnezeu.

Prin *Sonata bizantină* ca şi prin *Variaţiunile pentru violoncel şi pian,* orchestrate apoi pentru violoncel şi ansamblu instrumental, melosul de tradiţie bizantină depăşeşte total zona vocalului dar nu şi pe cea a simţământului religios. Faptul îşi poate găsi un echivalent în prezenţa unei icoane superbe, dincolo de biserică, unde-i este locul de drept, într-o expoziţie. Cele două icoane muzicale peste care şi-a pus semnătura Paul Constantinescu, readuc în circuit elemente melodice arhaice, din secolul al XII-lea, dar rama şi forma de prezentare aparţin vremurilor noastre, activitatea de restituire fiind deci dublă. Este vorba de antifoanele practicate în săptămâna Patimilor, *De trei ori tăgăduindu-Te, Petru* – din *Variaţiunile libere pentru violoncel şi pian* şi *Ca orbul, din inimă strig Ţie*, care şi în această formă prezentată pe coardele vibrante ale violoncelului,

https://biblioteca-digitala.ro

păstrează atmosfera cântărilor originale, în partea secundă (*Passacaglia*) din *Sonata bizantină*, tipărită la București, în 1967.

Lucrare capitală în domeniul muzicii de cult rămâne *Liturghia în stil psaltic*, terminată la 3 februarie 1936 şi premiată de Patriarhia Română în 1938, interpretată de corul bisericii *Sfântul Visarion* şi prezentată la Radio Bucureşti, sub conducerea autorului şi apoi la Cernăuţi, de corul condus de Liviu Rusu, în decembrie 1940.

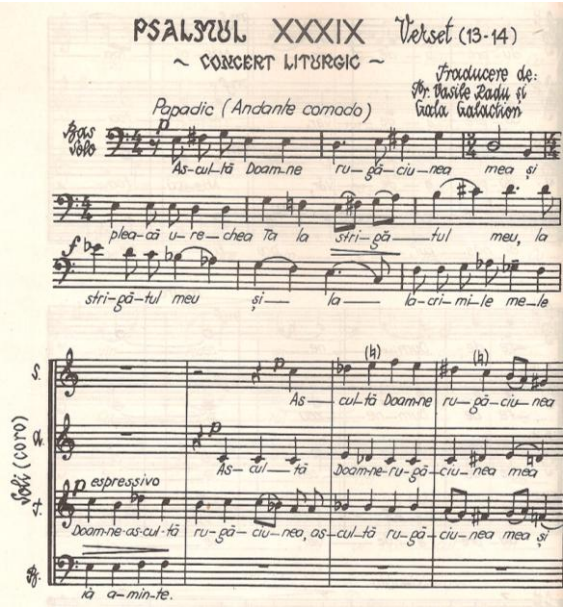
În pofida premierii de către autoritatea supremă ecleziastică românească şi a elogierii lucrării de către muzicieni de talia lui Mihail Jora - care apreciază nu numai pertinenţa autorului dar şi dragostea lui pentru acest domeniu al culturii noastre - şi apoi de către Vasile Tomescu în monografia dedicată compozitorului la numai câţiva ani după dispariţia sa prematură - a tipăririi ei în revista *Biserica Ortodoxă Română*, sub îngrijirea celor doi dirijori ai coralei patriarhale, preoţii Iulian Cârstoiu şi Constantin Drăguşin, lucrarea nu a reuşit să se impună la dimenisunile meritelor ei artistice, religioase şi culturale, la această vreme lucrarea circulând doar într-un extras din revista *Biserica Ortodoxă Română*[29].

Mihail Jora aprecia într-o cronică din martie 1938 că „Liturghia în stil bizantin a dovedit nu numai cunoștințele acestui stil dar și dragostea și simțirea pentru această muzică”[30].

De asemenea, se remarcă în cântările *Liturghiei în stil psaltic* împrumutarea în tratarea corală, a unor procedee specifice melodicii de factură bizantină: isonul, cântarea alternativă, cântarea în octave şi la unison ş. a., procedee îmbinate cu cele caracteristice polifoniei apusene: canoane, imitaţii etc., bazate pe linii melodice ce respectă stilistica și expresivitatea ehurilor şi genul cântării. *Liturghia în stil psaltic* se recomandă de la sine dirijorilor de coruri bisericeşti, pentru prezentarea fie în formă integrală, fie prin anumite momente liturgice, valoarea ei artistică excepţională, făcând din ea unul din piscurile româneşti ale genului. Dacă arhitectonic *Liturghia în stil psaltic* se apropie de structura missei catolice, o bună parte acelor opt piese, găsindu-și echivalențe în slujba catolică: *Kirie eleison, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*, din punctul de

https://biblioteca-digitala.ro

vedere al substanței melodice ea se înscrie în matca bizantină. Compozitorul adaugă concertul liturgic bazat pe textul Psalmului 39 – *Ascultă, Doamne, rugăciunea mea.*


PSALMUL XXXIX Verset (13-14)
~ CONCERT LITURGIC ~
Papadic (Andante comodo)
As-cul-tă Doam-ne ru-gă-ciu-nea mea și
plea-că u-re-chea Ta la stri-gă-tul meu, la
stri-gă-tul meu și la la-cri-mi-le me-le
espressivo
Doam-ne-as-cul-tă ru-gă-ciu-neo, as-cul-tă ru-gă-ciu-nea mea și
tă a-min-te.

Concertul liturgic cu textul Psalmului XXXIX

Din punct de vedere stilistic și prin construcția melodică *Liturghia* se înscrie în matca ortodoxă, bizantină, la care face trimitere și titlul, prin psaltic înțelegându-se bizantin (din acest punct de vedere denumirea nu este cea mai fericită – chiar dacă fusese utilizat înaintea lui de D. G. Kiriac - termenul de *psaltic* nejustificându-se – notația fiind guidonică plurivocală). În plus notația psaltică este aplicată nu numai muzicii de cult, ci și celei laice, ea întâlnindu-se la cântece de lume, romanțe, cântece patriotice, însuși actualul imn național circulând la începuturile sale în această notație, dar compozitorul folosește acest termen considerându-l sinonim cu bizantin, mai ales că ductul melodic al piesei provine din varianta în limba greacă. Pentru a dubla această accepție, compozitorul folosește termenii specifici muzicii bizantine: papadic – *Heruvicul, Pre*

https://biblioteca-digitala.ro

Tine Te lăudăm…; stihiraric – *Sfinte Dumnezeule, Ca pre Împăratul, Răspunsurile.*

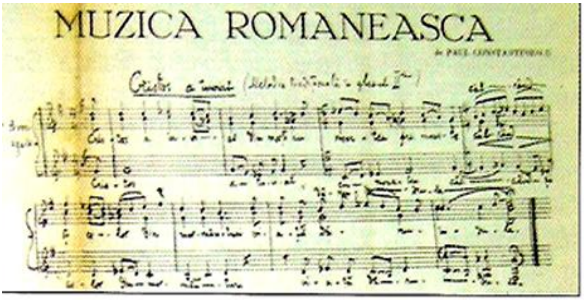
Octavian Lazăr Cosma menționează numele lui Paul Constantinescu printre cei care au definitivat *Liturghia în stil oriental* a lui D. G. Kiriac[31]. Principalelor momente liturgice corale (*Doamne miluieşte* - de la ectenia mare şi de la ectenia mică - *Sfinte Dumnezeule, Heruvic, Ca pre Împăratul, Răspunsurile mari, Pre Tine Te lăudăm, Axionul*) și concertul liturgic *Psalmul XXXIX*, pe textul tradus de preoţii Vasile Radu şi Gala Galaction sunt analizate în detalii de Stelian Ionașcu, dirijorul Corului Patriarhiei Române, în lucrarea citată.

Lucrarea reprezintă o treaptă superioară a muzicii de cult din ţara noastră, înscriindu-se la loc de cinste într-un larg context, în care trebuie amintite liturghiile semnate de compozitorii ce aderă la ideea valorificării tezaurului bizantin în forme plurivocale: D. G. Kiriac, Gheorghe Cucu, unele dintre ele analizate cu alte ocazii: Teodor Teodorescu[32], Gavriil Galinescu[33], Ioan Chirescu, Nicolae Lungu etc. Paul Constantinescu îmbină într-o formă inedită și armonioasă stilul monodic al basului solist și apoi acompaniat de cor, cu structurile polifonice ale părții secunde și cu cea de motet ce se încheie cu refrenul *Aliluia,* ce parcurge și el trei etape: polifonic, armonic și unisonic.

Gestația lucrării este îndelungată, cel puțin parțială, unele file având precizat Viena, orașul studiilor sale, însemnat la 18 aprilie 1934 pe *Manuscrisul nr. 2703* din fondul special amintit și a beneficiat de Premiul Patriarhiei Române – 1938, prezentată în primă audiție sub bagheta compozitorului de corul bisericii Sfântul Visarion, la 16 aprilie 1938 (cum susține Stelian Ionașcu) sau în ajunul Crăciunului – 23 decembrie – 1940 (cum precizează Vasile Tomescu), deși va fi tipărită destul de târziu – 1983 de Editura Institutului Biblic – compozitorul nemaiputându-se bucura de eveniment. Cred că ambele date de prezentare a lucrării sunt corecte, doar că în prima este vorba despre o prezentare parțială – cum notează însuși compozitorul - în 1940 fiind posibilă prezentarea integrală.

Cele două manuscrise din fondul *Paul Constantinescu* din cadrul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – cu

https://biblioteca-digitala.ro

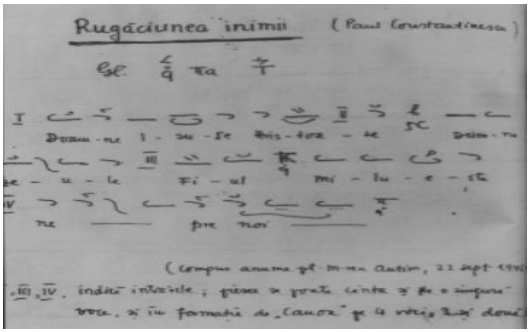
numerele 2700 și 2703 poartă menționarea mai multor ani: 1931; 1934 – *Ca pre Împăratul, Axionul;* 1935 – *Doamne miluiește, Heruvicul, Răspunsurile;* 1936 – *Pre Tine Te lăudăm,* încheierea respectând normele tradiționale ale cărților bisericești: „Sfârșit și lui Dumnezeu Laudă, 3 II 1936, Paul Constantinescu". *Psalmului* și părților *Liturghiei* se adaugă şi alte lucrări corale bazate pe melos bizantin, cele mai multe păstrate în manuscrise: *Bogaţii au sărăcit* – o dezvoltare spre fugă la două voci a melodiei tradiţionale, *Troparul tuturor sfinţilor – Cu sângiurile mucenicilor Tăi,* cor mixt destinat hramului mănăstirii *Antim*, *Hristos a înviat,* melodia tradiţională pe glasul II, destinată unui cor de voci egale şi care va reveni în *Oratoriul de Paşti*, în versiunea refăcută integral de muzician după ruperea relaţiilor cu I. D. Petrescu, cel care avea pretenţia de a se considera coautor al primei versiuni a lucrării, versiune care se credea distrusă de Paul Constantinescu.

MUZICA ROMANEASCA

Hristos a înviat – glasul II, în versiune corală de Paul Constantinescu

Atracția cromatică a glasului II l-a determinat pe compozitor să găsească soluții antifonice și polifonice ale corului pentru trei voci egale: isoane, pedale, reluări ale unor tronsoane melodice, contramelodii în stilul cantusului firmus tradițional, respectarea ritmului original prin utilizarea măsurilor alternative. Piesa a fost publicată în 1936 în numărul 15 din 29 februarie 1936, a *Gazetei cărților*, ca un adevărat motto al articolului său - *Muzica românească*.

https://biblioteca-digitala.ro

Un loc aparte în creaţia religioasă a lui Paul Constantinescu îl ocupă ***Rugăciunea inimii,*** lucrare legată de mişcarea spirituală de la mănăstirea *Antim*, *Rugul aprins,* care a devenit un fel de imn al mişcării la care aderase muzicianul, alăturându-se lui Sandu Tudor şi preoţilor Sofian Boghiu şi Benedict Ghiuş şi pe care am găsit-o în formă de canon, în notaţie psaltică în biblioteca schitului românesc *Prodromu*, copiată de regretatul stareţ al schitului, părintele Petroniu Tănase, adept al mişcării. Cine doreşte să afle contextul în care apare această variantă a *Rugăciunii inimii* are la dispoziţie prezentarea manuscrisului găzduitor în ultimul volum al manuscriselor muzicale româneşti din Athos[34]. Varianta în notaţie psaltică, sub formă de canon, cum precizează copistul, se adaugă celei corale, pentru cor bărbătesc, destinată bisericii *Antim* şi datată septembrie 1946, analizată de Stelian Ionașcu[35] și înregistrată pe CD-ul audio *Lumina lui Hristos luminează tuturor,* de corul *Ison* al Seminarului Teologic din București, dirijat de Marian Colțan și Constantin Răzvan Ștefan.



Rugăciunea inimii de Paul Constantinescu, transcrisă în notație psaltică de regretatul ieromonah Petroniu Tănase

Creaţia legată de activitatea grupării *Rugul aprins* de la Mănăstirea Antim din Bucureşti ilustrează legăturile autorului muzicii cu mişcarea teologică de la această mănăstire, căreia muzicianul i-a dedicat și *Troparul tuturor sfinților*, pentru hramul locașului, analizat de același Stelian Ionașcu – pe de o parte – şi cu cea bizantină, în general – pe de altă parte.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai mult decât aceste lucrări de cult sau instrumentale, cele două oratorii îi vor permite compozitorului asocierea armonioasă a stilului recitativic, întâlnit la citirea *Evangheliei* și *Apostolului* cu cel stihiraric și papadic, dar și a stilului monodic cu cel armonic omofon și polifonic, cu abordări heterofonice, precum și integrarea unor cântări de mare circulație din serviciile de cult, cum ar fi condacul Nașterii Domnului – *Fecioara astăzi* sau luminânda *Cămara Ta, Mântuitorule*…ori *Hristos a înviat*, ultimul tropar încredințat corului mixt exultând bucuria Învierii, exprimată la început de femeile mironosițe care au dus știrea apostolilor.

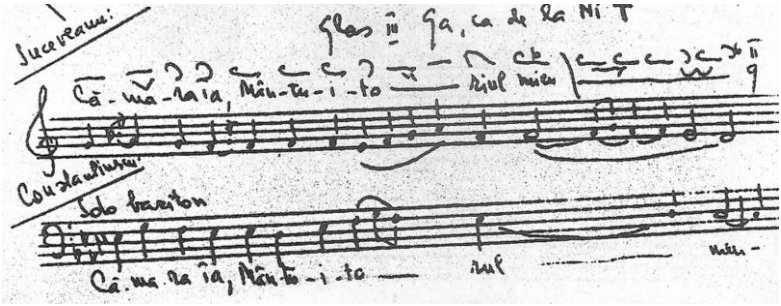
Fidelitatea faţă de stilul tradiţional al cântării de strană, specific şi lucrărilor similare ale compozitorilor amintiţi, este dublată în cazul lui Paul Constantinescu şi de precizările genului de muzică ortodoxă căruia aparţine lucrarea în forma ei monodică: irmologic, stihiraric şi papadic, pentru fiecare din acestea compozitorul găsind un important moment liturgic coral.

Paul Constantinescu găseşte în cântarea tradiţională bisericească, un izvor nesecat pentru forme occidentale de muzică. El dă nu numai **cele dintâi oratorii religioase ortodoxe dar şi două dintre cele mai reprezentative lucrări ale genului,** care au fost considerate de Ilarion Cocișiu, încă de la prima audiţie, demne a fi puse alături de lucrările similare ca gen şi tematică semnate de Bach și Händel. În ultima vreme ne vin, din marile centre europene, unde sunt prezentate cele două oratorii, tot mai multe confirmări ale aprecierii făcute la timpul apariției lor, de Ilarion Cocişiu.

Deşi se încadrează din punct de vedere structural în genuri muzicale occidentale, ele păstrează nu numai conţinutul ortodox, prin apelul la cântarea străbună practicată în bisericile din ţara noastră, dar şi prin atmosfera românească de evlavie şi pioşenie. Compozitorul nu accentuează latura dramatică, teatrală a textelor evanghelice şi a cântărilor de cult, ci păstrează o atmosferă de comuniune cu Dumnezeirea. Poate fi amintit ca exemplu tipic luminânda *Cămara Ta, Mântuitorule* – o rugăciune cântată în Postul Mare, cu o melodie expresivă în genul enarmonic, intrată cu coloritul ei enarmonic în ţesătura

https://biblioteca-digitala.ro

Oratoriului bizantin de Paşti - Patimile şi Învierea Domnului nostru Iisus Hristos.

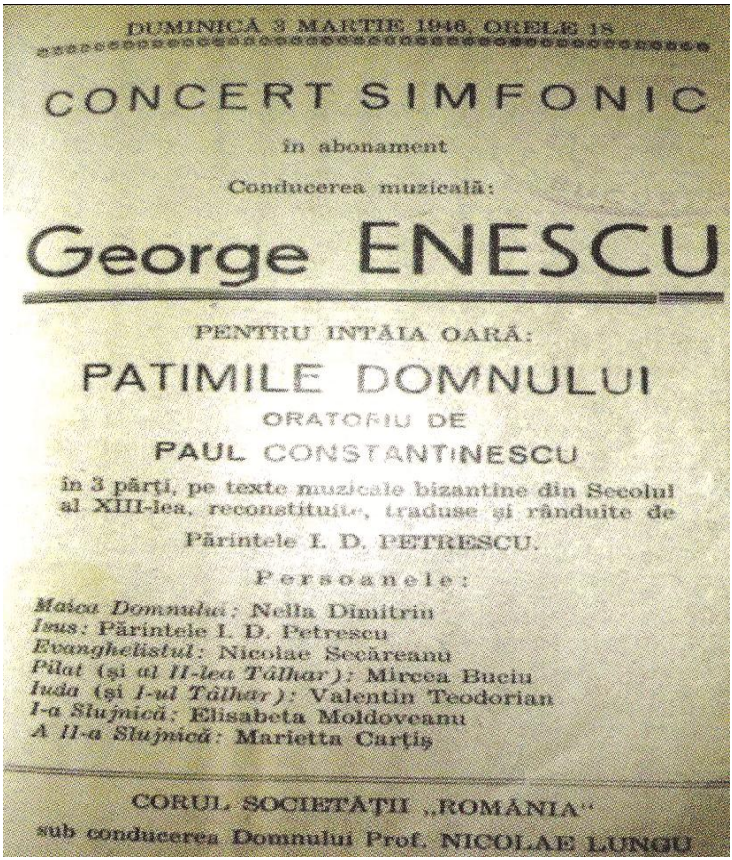


Cămara Ta, Mântuitorule

Ca şi Marţian Negrea în *Recviemul-parastas* - lucrare analizată în urmă cu mai bine de două decenii[36] - Paul Constantinescu păstrează, în **oratoriul *Patimile Domnului,*** intactă atmosfera ortodoxă a cadrului general al oratoriului. Lipsesc din ea momentele de paroxism dramatic, de exces teatral, moartea Mântuitorului fiind prezentată în conformitate cu textele biblice, ca jertfă supremă a Fiului lui Dumnezeu pentru mântuirea neamului omenesc.

Pentru păstrarea celui mai firesc cadru, compozitorul a utilizat ca material muzical de bază melodii păstrate în manuscrise greceşti din secolul al XIII-lea, reconstituite şi transcrise de I. D. Petrescu, dar în noua versiune va integra cântările cele mai expresive şi sintetice din cărţile de cântări ale reprezentanților români ai muzicii bizantine.

Încă de la prezentarea în primă audiţie, în 3 martie 1946, de către soliştii I. D. Petrescu, Nicolae Secăreanu, Nella Dimitriu, Mircea Buciu, Valentin Teodorian, Elisabeta Moldoveanu, Marietta Carțiș, corul societății *România* condus de Nicolae Lungu şi orchestra Filarmonicii, condusă de George Enescu, lucrarea a atras atenţia reprezentanţilor vieţii religioase şi muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

DUMINICĂ 3 MARTIE 1946, ORELE 18
CONCERT SIMFONIC
în abonament
Conducerea muzicală:
George ENESCU
PENTRU INTÂIA OARĂ:
PATIMILE DOMNULUI
ORATORIU DE
PAUL CONSTANTINESCU
în 3 părți, pe texte muzicale bizantine din Secolul al XIII-lea, reconstituite, traduse și rânduite de
Părintele I. D. PETRESCU.
Personanele:
Maica Domnului: Nella Dimitrin
Iisus: Părintele I. D. Petrescu
Evanghelistul: Nicolae Secăreanu
Pilat (și al II-lea Tâlhar): Mircea Buciu
Iuda (și I-ul Tâlhar): Valentin Teodorian
I-a Slujnică: Elisabeta Moldoveanu
A II-a Slujnică: Marietta Carțiș
CORUL SOCIETĂȚII „ROMÂNIA"
sub conducerea Domnului Prof. NICOLAE LUNGU
Afișul prezentării oratoriului - martie 1946

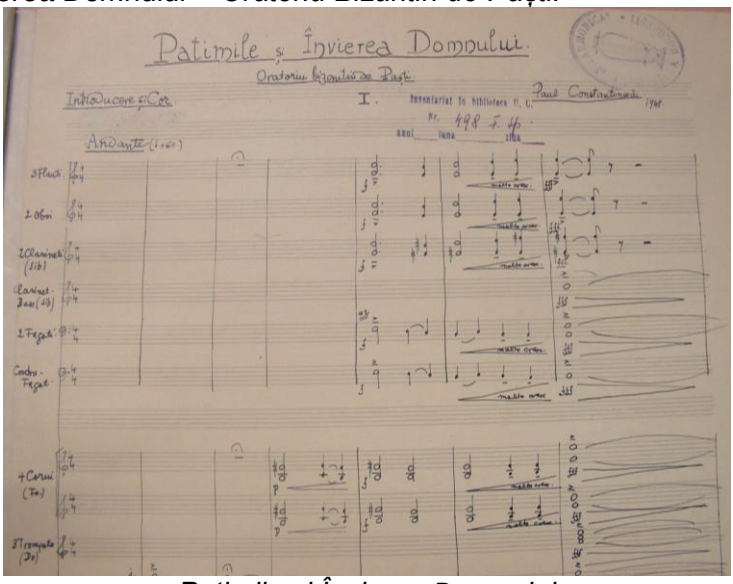
Patriarhul României, Nicodim Munteanu, felicita ansamblul şi conducerea filarmonicii pentru autenticul act cultural realizat, pe care Gala Galaction îl consideră cu îndreptăţire „o cunună nouă de ştiinţă, artă, de generozitate şi de glorie". Emanoil Ciomac considera *Oratoriul de Paşti* cea mai importantă capodoperă românească din ultimii 25 de ani şi lucrarea obţine premiul *Asociaţiei muzicale române*, intrând în „lada de manuscrise" despre care se ştia că Enescu o purta cu el. În pofida recunoașterii valorii sale, prima versiune a oratoriului și-a încetat existența și aceasta în pofida faptului că - după mărturiile lui Corneliu Bedițeanu - Enescu însuși aprecia

https://biblioteca-digitala.ro

lucrare ca fiind „genială și că Paul este cel mai bun și original compozitor”[37].

Afișul făcea precizarea că oratoriul este realizat „pe texte muzicale bizantine din secolul a XIII – lea reconstituite, traduse și rânduite de părintele I. D. Petrescu”. Dar I. D. Petrescu a revendicat în mod nejustificat dreptul de paternitate asupra lucrării, după a treia prezentare a oratoriului, sub conducerea lui Constantin Silvestri, Paul Constantinescu a retras partitura, multă vreme crezându-se că a fost distrusă, compozitorul realizând o altă versiune în care, în locul materialului melodic oferit de I. D. Petrescu, a introdus și prelucrat melos datorat unor iluștri psalți români: Macarie Ieromonahul – *Irmologhion;* Anton Pann – *Irmologhion* și *Noul Doxastar*; Dimitrie Suceveanu – *Idiomelar*; Theodor Stupcanu – *Anastasimatar:* Ștefanache Popescu – *Catavasier;* Ion Popescu – Pasărea - *Liturghier*. Compozitorul a adăugat acestui fond liturgic colinde din culegerea profesorului său, George Breazul[38].

În 1948 va fi gata noua partitură intitulată *Patimile și Învierea Domnului – Oratoriu Bizantin de Paști.*

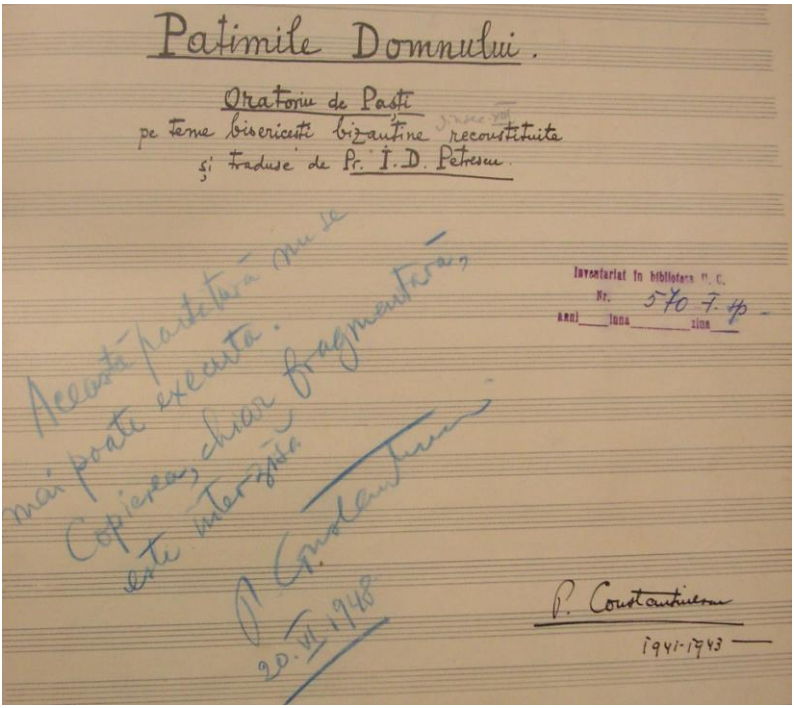


Patimile și Învierea Domnului

https://biblioteca-digitala.ro

Autorul schimbă total concepția asupra lucrării, îndepărtându-se de semnificațiile catolice și protestante care pun accent pe dramatismul patimilor, compozitorul român creând dualitatea Patimi – Înviere, proprie concepției ortodoxe care pune pe prim plan Învierea, Patimile fiind anticiparea și justificarea acesteia. Autorul însuși afirma în programul de sală al concertului din 21 decembrie 1947, că noul oratoriu este „total transformat”[39] cuprinzând și Învierea, ce reprezintă apoteoza lucrării dramatice.

La terminarea moii versiuni compozitorul notează pe vechea variantă: „Această partitură nu se mai poate executa. Copierea chiar fragmentară este interzisă P. Constantinescu, 20 VI 1948”.


Patimile Domnului.

Oratoriu de Pasti

pe teme bisericesti bizantine reconstituite

si fraduse de Pr. I. D. Petrescu

Inventariat în bibliotecă M. C.

Nr. 570 T. sp.

Anul luna ziua

Această partitură nu se mai poate executa. Copierea chiar fragmentară este interzisă

P. Constantinescu

20. VI. 1948

P. Constantinescu

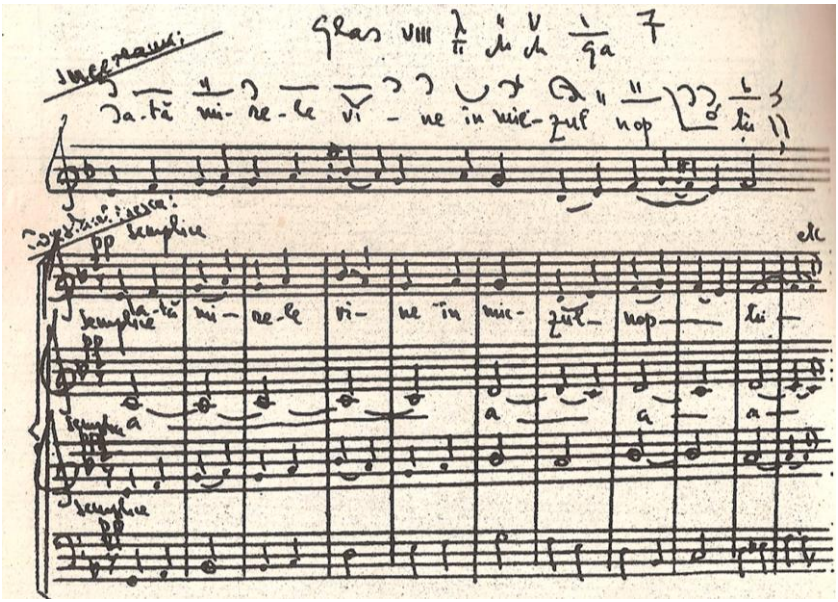
1941-1943

Varianta oratoriului *Patimile Domnului,*
retrasă de compozitor.

https://biblioteca-digitala.ro

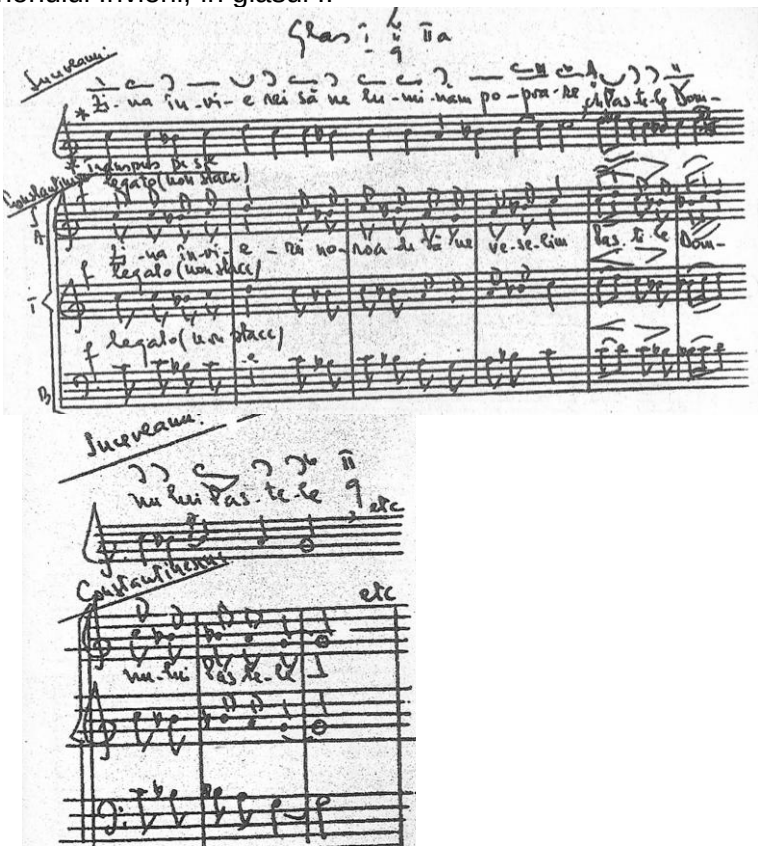
Același dirijor al coralei Patriarhiei Române, Stelian Ionașcu a analizat această versiune considerată, pe nedrept, distrusă de compozitor, în realitate retrasă de acesta și aflată în prezent în fondul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor.

Compozitorul asociază Patimilor Învierea, deplasând accentul de pe dramatismul Patimilor pe Bucuria Învierii. Se poate vorbi despre o altă lucrare în care compozitorul scapă de încorsetările bizantinologului și-și poate permite să apeleze la un material melodic mai apropiat de zilele noastre.

Deja troparul de Luni de la slujba Utreniei, din *Idiomelarul lui* Suceveanu pornește de la prevenirea venirii Mirelui, melodia monodică în glasul VIII – *Iată Mirele vine în miezul nopții* fiind repartizată de Paul Constantinescu sopranelor dublate de tenorii ce se despart apoi pentru a întări unisonul altistelor.

Iată Mirele vine în miezul nopții: varianta lui Suceveanu și a lui Paul Constantinescu

Explozia bucuriei Învierii este redată prin sonoritățile luminoase ale întregului cor care prezintă unisonic *Ziua Învierii:*

https://biblioteca-digitala.ro

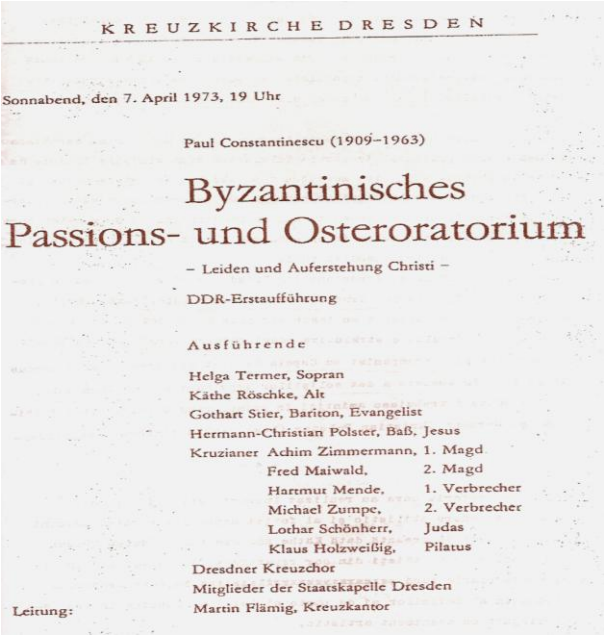
cunoscuta cântare a lui Suceveanu din *Idiomelar,* III, 192 finalul canonului Învierii, în glasul I:

Cele două versiuni muzicale ale cântării
din Canonul Paștilor - *Ziua Învierii*

Asemenea exemple, ca și cel citat anterior – *Cămara Ta, Mântuitorule* - ilustrează mutații în concepția lucrării și evidențierea de către Paul Constantinescu a conciziei și simplității creației protopsaltului ieșean, conferind strălucirea cuvenită evenimentului Învierii.

După mai multe demersuri ale văduvei compozitorului, reflectate în documentele restituite recent de Alexandru Bădulescu și Nicolae Dumitrescu[40], această nouă versiune,

https://biblioteca-digitala.ro

adecvată concepției autorului, *Oratoriul Bizantin de Paști* a fost prezentată la Dresda, la 7 aprilie 1973 de către Capela de Stat soliștii germani și Kreuzchor- ul orașului, conduse de Martin Flämig. Muzeul Paul Constantinescu din Ploiești a reușit să obțină și să expună la locul cuvenit afișul concertului, pe care-l preluăm din cartea amintită.



KREUZKIRCHE DRESDEN

Sonnabend, den 7. April 1973, 19 Uhr

Paul Constantinescu (1909–1963)

Byzantinisches
Passions- und Osteroratorium

– Leiden und Auferstehung Christi –

DDR-Erstaufführung

Ausführende

Helga Termer, Sopran
Käthe Röschke, Alt
Gothart Stier, Bariton, Evangelist
Hermann-Christian Polster, Baß, Jesus
Kruzianer Achim Zimmermann, 1. Magd
Fred Maiwald, 2. Magd
Hartmut Mende, 1. Verbrecher
Michael Zumpe, 2. Verbrecher
Lothar Schönherr, Judas
Klaus Holzweißig, Pilatus
Dresdner Kreuzchor
Mitglieder der Staatskapelle Dresden
Leitung: Martin Flämig, Kreuzkantor

Din articolul lui Hans Böhm, facsimilat în același volum, aflăm că la concert a fost prezentă soția compozitorului și faptul că intenția generală a dirijorului „de a releva caracterul meditativ al operei" a reușit[41].

În 1971 pratoriul va fi publicată în facsimil de aceeași editură *Bärenreiter Verlag*.

Concertul din 28 decembrie 1981 va relua prezentarea oratoriului, confirmând larga sa popularitate și puterea mesajului. În *preînştiinţarea* prezentării în biserica *Înălţării Domnului* din Dresda, la 27 decembrie 1981, sub bagheta lui Volkmar Werner, cronicarul M. Hanns amintea în revista *Union* – al cărei extras se păstrează în fondul muzicianului de la Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din Bucureşti –

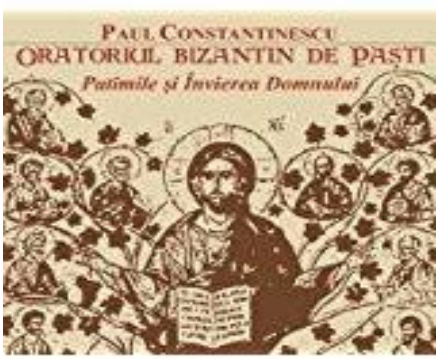
https://biblioteca-digitala.ro

interpretarea din 1973 sub conducerea dirijorului Martin Flämig a aceleeaşi lucrări, dar şi a oratoriului de Crăciun, dirijat „cu mare succes”.

Cronica din 8 ianuarie 1982 a revistei *Die Union* debutează cu constatarea că „este un act de curaj, faţă de riscul de a renunţa la oratoriul de Crăciun al lui Bach – care asigură bănci pline în întreaga biserică mare de la Leuben – alegând în locul lui pe un altul, din afară: anume pe compozitorul român Paul Constantinescu şi oratoriul său bizantin de Crăciun” – cum citim într-o cronică păstrată tot în fondul compozitorului, semnată de Hans Böhm. Cronica situa lucrarea compozitorului român în prelungirea liniei *Historiei* lui Schütz şi a oratoriilor lui Bach şi Händel.

În pofida acestei prezențe repetate în spațiul german, lucrarea va fi obligată să aștepte căderea totalitarismului comunist pentru a fi prezentată și în țară, în 12, 13 și 14 aprilie 1990 de Filarmonica din București, condusă de Cristian Mandeal și cu soliștii: Vladimir Deveselu, Dan Zancu Gheorghe Roșu, Silvia Voinea, Georgeta Orlovski, Melania Ghioaldă, lucrarea redovedindu-și virtuțile pentru publicul român.

În 2004 dirijorul Horia Andreescu va semna în fruntea Orchestrei Naționale Radio și a corului academic, dirijat de Dan Mihai Goia, o altă versiune interpretativă memorabilă, imortalizată și pe un CD din Fondul de aur și ajuns la cea de-a doua ediție.



Supracoperta discului Oratoriu Bizantin de Paști

https://biblioteca-digitala.ro

Cei doi eminenți dirijori – ai orchestrei și al corului - au fost dublați de nu mai puțin renumiții cântăreți: Eduard Tumagean, Gabriela Popescu, Mircea Moise, Răzvan Săsărman, Constantin Cocriș și oratoriul a intrat într-o circulație meritată, răsunând apoi în forme integrale sau fragmentare la Cluj – Napoca (dirijori Emil Simon și Cornel Groza), Iași, Timișoara, Sibiu, Alba Iulia etc.

Atracţia melosului bizantin se dovedeşte irezistibilă pentru compozitorul care între timp termină cealaltă capodoperă ortodoxă a genului, ***Oratoriul bizantin de Crăciun - Naşterea Domnului****,* prezentată în preajma Crăciunului anului 1947, la 21 decembrie. Conducerea muzicală aparținea tot lui Constantin Silvestri și participa aceeași societate corală *România*, condusă de Nicolae Lungu. Soliștii erau: Nicolae Secăreanu, Aurel Alexandrescu, Nella Dumitriu și Valentina Crețoiu Tassian. Succesul manifestării va determina repetarea ei, publicul semnalând prezența unei capodopere.

DUMINICĂ 21 DECEMBRIE 1947, orele 11 a. m.

SALA ATENEULUI

PRIMA AUDIȚIE

a oratoriului bizantin de Crăciun

NAȘTEREA DOMNULUI

de PAUL CONSTANTINESCU

Persoanele

Arhanghelul Gavriil (soprán)	*Valentina Crețoiu Tassian*
Fecioara Maria (alt)	*Nella Dumitriu*
Evanghelistul (tenor)	*Aurel Alexandrescu*
Irod, Împăratul (bas)	*Nicolae Secăreanu*

Societatea Corală „ROMÂNIA"

de sub conducerea d-lui Prof.

NIC. LUNGU

Conducerea muzicală:

CONSTANTIN SILVESTRI

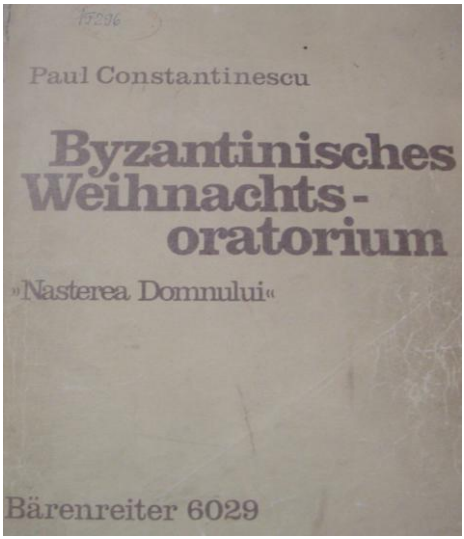
Cu aprobarea specială a Sfintei Patriarhii, acest oratoriu va fi repetat în seara de Luni 5 Ianuarie (Ajun de Bobotează)

https://biblioteca-digitala.ro

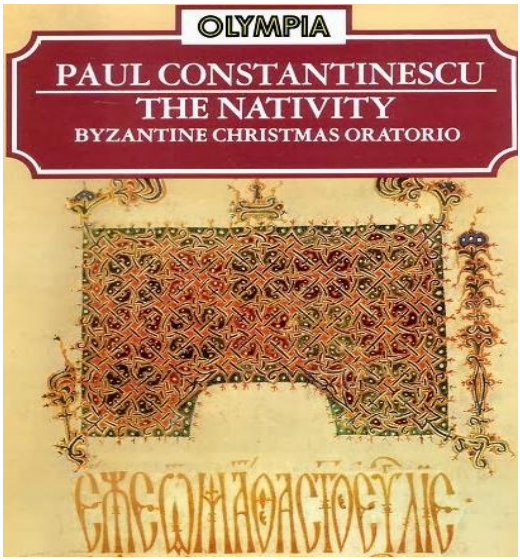
Oratoriul de Crăciun va fi prezentat după moartea compozitorului, în cea de-a IV – a ediție a Festivalului *George Enescu*, la 7 septembrie 1967, dirijor fiind Mircea Basarab, iar soliștii, Emilia Petrescu, Martha Kessler, Valentin Teodorian și Helge Bömches, fost însoțiți de corul Filarmonicii George Enescu, condus de Dumitru Botez. În această interpretare va fi imprimat pe un disc Stereo. Pentru a nu „deranja" autoritățile comuniste titlul adevărat al lucrării - *Oratoriul bizantin de Crăciun - Naşterea Domnului* – a fost înlocuit, nejustificat, cu unul nou, care apare și în programul festivalului Enescu și pe coperta discului - *Oratoriul bizantin nr. 1.*

Peste doi ani, în 1969, va fi publicat la Kassel, de *Bärenreiter Verlag* cu titlul *Byzantinische Weinachtsoratorium*.

https://biblioteca-digitala.ro



În 1972 oratoriul va fi imprimat de casa de discuri Déesse din Paris, iar în 1990 de Olympia din Londra.



Supracoperta discului *Oratoriu Bizantin de Crăciun,*
realizat de casa OLYMPIA

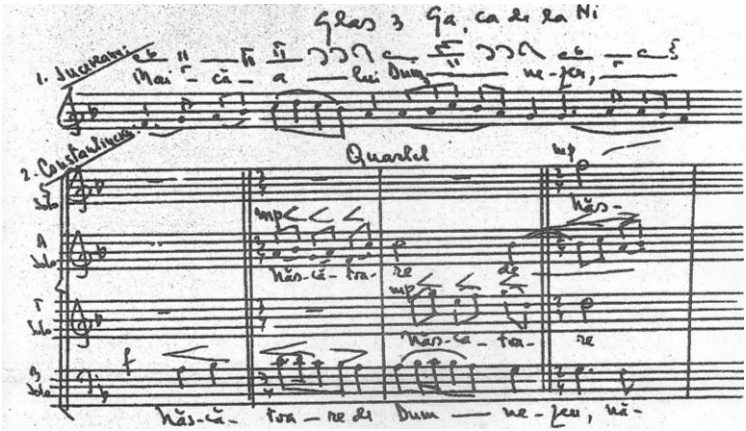
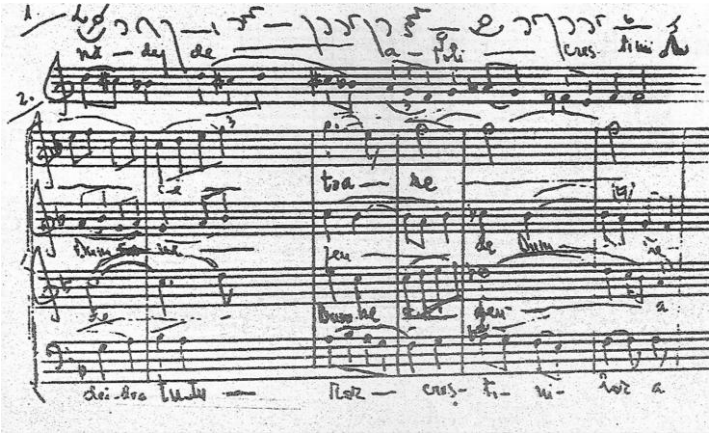
https://biblioteca-digitala.ro

Naşterea Mântuitorului din această monumentală lucrare reprezentativă pentru lumea ortodoxă şi pentru spiritualitatea românească este redată în conformitate cu credinţa ortodoxă națională exprimată în textele evanghelice îmbinate cu cântările liturgice adecvate, cele mai multe nemodificate, cum sunt catavasiile Nașterii – *Mărește, sufletul meu* sau cele ale Întâmpinării – *Nu pricep Curată* etc. Aşa cum am arătat în detalii în două studii consacrate lui Dimitrie Suceveanu[42], baza substanţei melodice a oratoriului o constituie cântările din *Idiomelarul* ilustrului protopsalt moldovean, un alt studiu fiind consacrat circulației creației eminentului psalt moldovean în muzica secolului al XX – lea[43].

Se adaugă şi alte cântări din marile lucrări ale literaturii muzicale de factură bizantină publicate în țară. Compozitorul arată că aceste cântări „deși nu sunt tot una cu vechile melodii bizantine, păstrează totuși multe caracteristici și au o trăire cu Biserica noastră”, fiind „mai simple și mai bine structurate” și „se pretează de minune pentru construcții ample polifonice”. Denumirea de bizantin păstrat și la noul oratoriu și la forma refăcută total a celui de Paști are în vedere „accepția largă a cuvântului, care poate îmbrățișa tot ceea ce derivă din marea sursă religioasă a Bizanțului, conturând un stil, iar Oratoriu i-am zis pentru însăși forma sa cultă pe care muzica apuseană a impus-o prin operele covârșitoare ale marilor creatori” – cum evidenția în programul de sală al *Oratoriului de Crăciun*[44]*.*

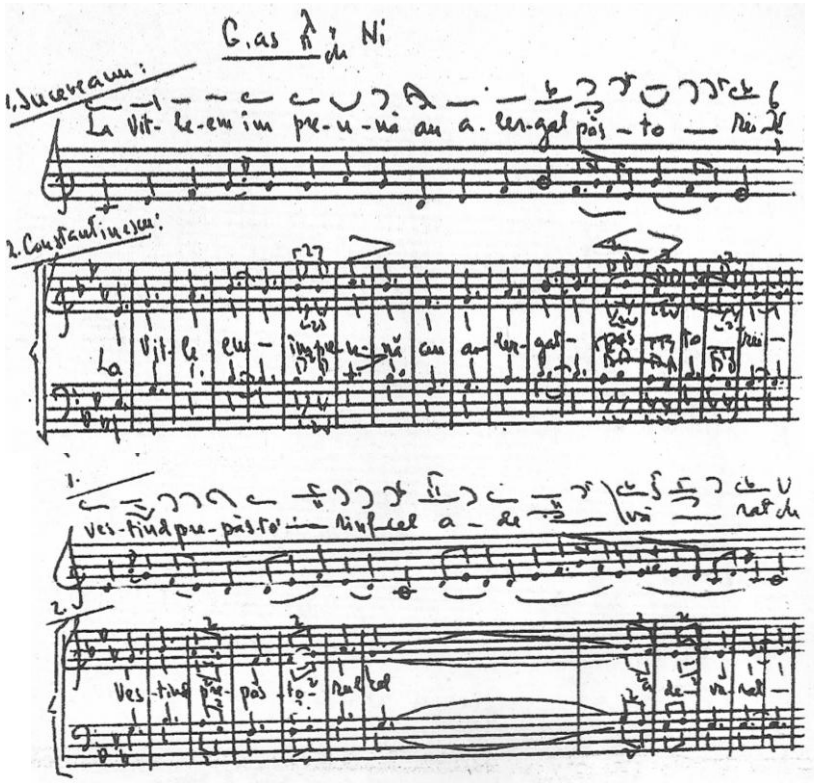
Semnalam în ultimul studiu citat că melosul sucevenian din *Irmologhionul* tipărit la Iași, în 1848 a generat mai multe capodopere semnate de Teodor Teodorescu și de Gheorghe Cucu. Dacă versiunea lui Teodorescu este concepută în stil armonic, cea a lui Cucu încredințând linia melodică basului solist acompaniat de cor mixt, Paul Constantinescu apelează la un cvartet vocal, fiecare voce preluând imitativ tema melodică ce respectă statutul enarmonic al glasului, Suceveanu indicând chiar ifesul coborâtor al terței ehului – cum se vede și în extrasul de mai jos

https://biblioteca-digitala.ro


Glas 3 Ga, ca de ra Ni
1. Sucevanu
Mai - că - a lui Dum ne - zeu,
2. Constantinescu
Quartet
mp
Năs - că - toa - re de
Năs - că - toa - re
Năs - că - toa - re Dum ne - zeu, nă -

Varianta monodică a lui Suceveanu (1848) paralelă cu cea polifonică a lui Paul Constantinescu din catavasiile Întâmpinării – *Maică – Născătoare – a lui Dumnezeu*

– exprimând în această formă dorința și nădejdea credincioșilor de a intra sub protecția Maicii Domnului – modulație respectată de autorul oratoriului, vizibilă în exemplul citat.

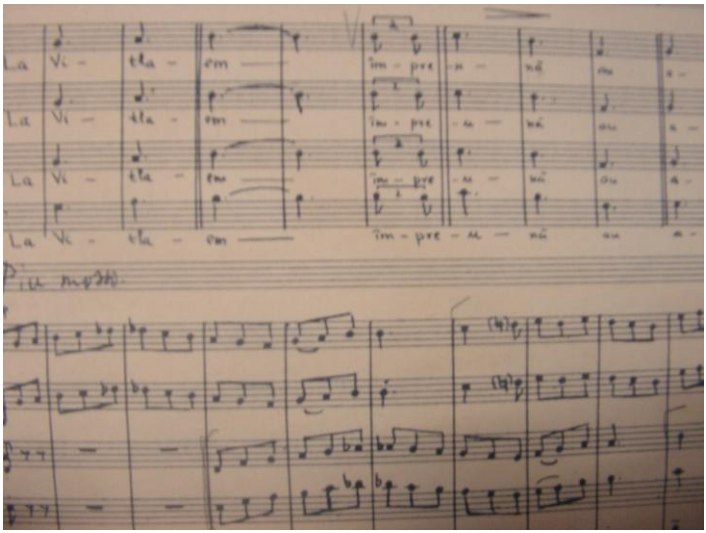
https://biblioteca-digitala.ro

Din prima parte a *Idiomelarului* protopsaltului ieșean, Paul Constantinescu preia melodia de la *Stihirile ceasurilor împărătești ce se cântă la Nașterea Domnului.* El găsește soluția foarte sugestivă de redare a participării masive a unor oameni simpli la marele eveniment religios, încredințând melodia corului, care cântă la început la unison melodia

Glas
1. Sucevreanu:
La Vit- le-em im pe-u-nă au a- ler-gat păs - to - rii
2. Constantinescu:
Vit- le- em - im pe- u- nă au a- ler- gat păs to rii
1.
ves-tind pu-păs-to- rilor cel a-
2.
Ves- tind păs- to- rilor cel

La Vitleem…– stihiră sucevenană tratată armonic
de Paul Constantinescu

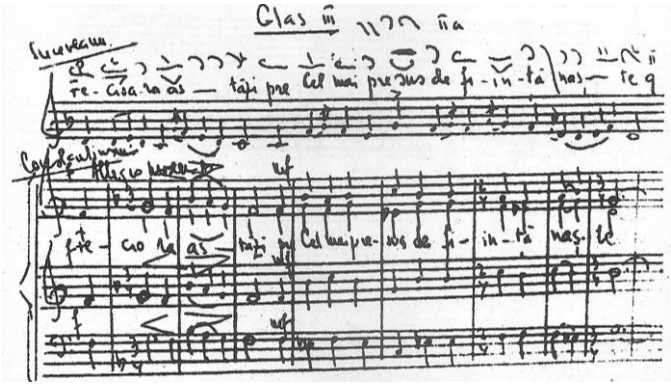
glasului VIII, continuată cu pagini polifonice de mare măiestrie, realizând un motet de mare frumusețe ce păstrează parfumul tradițional al melodiei cu cadenței tipică glasului și prin prelucrarea modală după cele mai stricte. legi contrapunctice.

https://biblioteca-digitala.ro

Asigurarea apartenenţei ortodoxe este realizată – așa cum am mai arătat - atât prin textele biblice, cât şi prin izvoarele muzicale vechi şi ale marilor reprezentanţi ai procesului de românire a cântărilor bisericeşti, la care se adaugă cadrul ingenuu al colindelor noastre. Acestea din urmă îi permit compozitorului o amplificare a atmosferei în care se petrece minunea Naşterii Fiului lui Dumnezeu, ce devine o adevărată sărbătoare cosmică.

La Vitleem…– stihiră - extras din partitura tipărită

Bucuria păstorilor şi a crailor, reprezentând lumea cea mai umilă dar şi pe cea a înţelepţilor vremii, este dublată de cea a îngerilor, care amplifică binecunoscutul condac *Fecioara astăzi* – ce vine de la Roman Melodul, din epoca de aur a imnografiei bizantine - cântată de pământeni, cu intervenţiile adresate de îngerii participanţi la întruparea Fiului.

Din cântarea milenară Paul Constantinescu realizează un somptuos edificiu coral.

https://biblioteca-digitala.ro

Fecioara astăzi: varianta lui Suceveanu și a lui Paul Constantinescu

Nu voi intra în detaliile întregului inventar de cântări folosit în *Oratoriul de Crăciun,* pentru a-i asigura coloritul specific românesc, urmărit în mod sistematic de compozitor, dar și de alți confrați ai săi, dar nu pot omite prezenţa colindei, pentru a reda cântul păstorilor sau chiar al unor momente din *Vicleimul* românesc, cum ar fi cântarea menționată - *O, Iroade împărate*.

Compozitorul are la dispoziţie un vast aparat orchestral şi vocal şi nu numai glasurile reunite unisonic, ceea ce-i permite să extindă bucuria evenimentului, ce umplu dimensiunile Universului. Atmosfera de autentică religiozitate este sporită şi transferată pentru prima dată în muzica românească, într-o formă practicată în sala de concert.

În realitate, oratoriul, deşi este legat de acest loc de prezentare, care în cazul unei interpretări veritabile poate deveni chiar un lăcaş de cult, invită auditorii la remomerarea şi retrăirea principalelor momente legate de Întruparea Domnului şi la bucuria curată a evenimentului care a schimbat cursul istoriei.

Prin cele două oratorii muzicianul își împlinea visul realizării unui ciclu „asupra momentelor esențiale ale cultului nostru ortodox, pornind de la splendoarea imnografiei și muzicii bizantine, transfigurate prin simțământul și tehnica modernă, căutând însă să păstrez nealterat fondul său”[45].

https://biblioteca-digitala.ro

Este interesantă de urmărit în ambele oratorii dar și în alte lucrări ale sale, utilizarea cu un excepţional simţ al echilibrului - dominat de cele mai profunde simţăminte religioase - a celor mai diverse modalităţi muzicale de exprimare. Dacă ar fi să exemplificăm doar cu **prezenţa stilurilor specifice muzicii ortodoxe**, ar trebui să remarcăm următoarele:

- prezenţa recitativului practicat la citirea *Evangheliei* şi a *Apostolului* şi atestat în forme scrise, încă de *Lecţionarul evanghelic de la Iaşi,* pus la dispoziţia cercetării[12], recitativ încredinţat tenorului evanghelist;

- utilizarea stilului irmologic prin prezenţa în lucrare a neasemuitelor podobii (majoritatea aparţinând celui care a desăvârşit acest gen în muzica noastră - Dimitrie Suceveanu): *Fecioara astăzi, De frumusețea fecioriei tale, Minune mare,* la care se adaugă troparul Buneivestiri şi al Naşterii și svetilne – *Cămara Ta, Mântuitorule*…, troparul Utreniei din Lunea Patimilor – *Iată Mirele vine în miezul nopții…, Ziua Învierii etc*;

- cântarea stihirarică, expresivă şi cu o vădită instabilitate şi mobilitate modală: Catavasiile Întâmpinării (*Nu pricep, Curată*), Slava Buneivestiri, Stihirile ceasurilor împărătești la Nașterea Domnului – *Vitleeme gătește-te*… ş. a.

- cântarea papadică, ce a renunţat la teriremuri şi la melisme pe mari tronsoane melodice: *Axionul Buneivestiri*;

- îmbinarea armonioasă a acestor forme proprii cântării bizantine cu modalități și tehnici apusene practicate de la Bach încoace.

Toate acestea sporesc valoarea intrinsecă a oratorilor lui Paul Constantinescu şi le dau dreptul de a ne reprezenta în universalitate, cum, de fapt, se şi confirmă tot mai insistent în ultima vreme, prin ecourile ce ne parvin despre prezentarea lor în sălile de concert sau în biserici. Dincolo de ineditul materialului muzical tradiţional, magistral turnat într-o formă consacrată doar pentru muzică protestantă şi catolică, se adaugă specificul concepţiei româneşti, cu copiii teofori şi cu viziuni populare despre naşterea lui Hristos, într-o unitate exemplară, cu conotaţii general creştine.

La 12 decembrie 1970 oratoriul a prins viaţă la Meissen, după ce o încercare de prezentare la München, se va

https://biblioteca-digitala.ro

amâna peste trei ani. din cauza nealocării fondurilor necesare de către forurile culturale locale, deși profesorul Adolf Hartmut Gärtner, care cunoștea partitura și înregistrările, apreciind lucrarea ca „foarte frumoasă și prețioasă, care în timpul nostru (…) nu are nimic cu care se poate compara”[47].

Date despre succesul prezentării oratoriului aflăm din cronica semnată de Hans Böhm în articolul din ziarul *Union – Dresden* din 19 decembrie 1970, extrasul păstrându-se în fondul *George Breazul* din cadrul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. Dirijorul Erich Schmidt a asigurat versiunii cu textul tradus în limba germană de Klaus Kessler, o interpretare adecvată unei opere „a cărei forță de expresie este covârșitoare”, făcând ca orașele Berlin (de unde proveneau unii interpreți) și Görliz să manifeste un mare interes pentru asemenea creații. Într-un alt decupaj din ziarul berlinez *Der Morgen*, din 25 decembrie 1970, păstrat de același George Breazul și aflat în fondul menționat, Hans Böhm elogia interpretarea urmărită de sala arhiplină, considerând-o un act„care ne-a permis o privire asupra vechilor melodii bizantine, asupra folclorului românesc prezentate într-o haină sonoră modernă, într-o sinteză convingătoare”. Succesul comunicat și văduvei compozitorului – „un mare succes – îi scria după concert, deschide drum lucrării, dirijorul propunându-i lui Karl Vötterle, respectiv firmei Bärenreiter – Verlag, pornind de la succesul unanim al lucrării, organizarea unei discuții pe care o apreciază ca fiind „foarte importantă pentru introducerea lucrării în Germania apuseană. Urmează răspunsul firmei care, entuziasmată de cronicile elogioase îi scrie soției compozitorului despre proiectarea prezentării oratoriului în stagiunea viitoare de către Rheinesche Philarmonic din Köblenz și Kassel, având printre interprete pe Emilia Petrescu și Martha Kessler. În felul acesta se pregătește terenul difuzării lucrării în Germania Federală.

La 2 decembrie 1973 *Oratoriul de Crăciun* va răsuna, în sfârșit, la München, în biserica *Paul Gerhard*, sub conducerea celui care n-a capitulat în fața insuccesele anterioare - Adolf Harmut Gärtner, care îl programează, foarte inspirat, în compania *Simfoniei psalmilor* a lui Igor Stravinski. Cronicarul de la *Siebenburgische Zeitung*, semnat cu inițialele H. B. (probabil

https://biblioteca-digitala.ro

același Hans Böhm) proiecta lucrarea românească în contextul oratoriilor datorate autorilor germani – *Byzantinische Tonweit in europäischer Deutung – Armonii bizantine în interpretări europene*, considerând prezentarea ei ca un eveniment cultural, așa cum se deduce articolului prezentat în volumul menționat[48].

Cu vechea denumire va reveni pe scenele bucureștene, în 1991 sub bagheta lui Cristian Mandeal cu următorii soliști: Bianca Manoleanu, Olga Csorvasy Florin Diaconescu și Dan Zancu și orchestra și corul Filarmonicii, iar în preajma Crăciunului anului 1992, sub bagheta lui Horia Andreescu, în fruntea orchestrei și corului Radio, condus de Aurel Grigoraș, cu soliștii: Sandală Șandru, Claudia Codreanu, Ionel Voineag și regretatul Pompei Hărășteanu și prezența în concertele de la Cluj, Iași, Brașov va reconfirma popularitatea lucrării.

Sigur că numai argumente de ordin metodic permit această prezentare decupată a creaţiei religioase a lui Paul Constantinescu. Ea se înscrie într-un context larg al întregii sale opere, fără a urmări cu ostentaţie o anumită orientare tematică. Este poate chiar corect să spunem că această tematică şi valoare a muzicii bizantine l-au urmărit pe Paul Constantinescu. Aceasta a fost posibil pentru că la timpul elaborării lor nimeni nu opera cu o selecţie de acest gen sau pe aceste criterii, iar când motivele ideologice vor introduce măsuri prohibitive pentru creaţii înscrise în acest univers ideatic, lucrările lui Paul Constantinescu, în cea mai mare parte, îşi luaseră deja zborul spre înălţimi şi spre perenitate. De aici şi regretul că în puţinii ani pe care compozitorul îi mai are de trăit, până la dispariţia sa prematură, la numai 54 de ani, nu a putut continua această direcţie, repetând într-un mod asemănător destinul lui George Enescu, atras de muzica religioasă, cum am avut prilejul să o demonstrez, fără a-şi sfârşit însă proiectele[48].

Tocmai aceasta sporeşte obligaţia muzicienilor de astăzi pentru punerea în valoare a lucrărilor prezentate, la dimensiunea pe care o merită.

Şi dacă cele două oratorii au depăşit de mult frntariile ţării (*Oratoriul de Crăciun* a fost publicat numai în străinătate) şi continuă să ne reprezinte ca spiritualitate ortodoxă în mari centre europene, cum o fac şi cele lucrări instrumentale, prin intermediul

https://biblioteca-digitala.ro

unor interpreţi români sau străini, ne gândim la răspunderea care nu poate fi decât a dirijorilor români de coruri pentru punerea în circuitul de cult, în primul rând şi apoi în cel cultural, a *Liturghiei în stil psaltic,* un adevărat monument al genului.

Nu poate decât să ne bucure iniţiativa organizatorului, profesorul Grigore Constantinescu şi a corului *Madrigal* de a prezenta la Slobozia, într-o formă excepţională şi valoric şi ca ambiantă, această lucrare perenă a spiritualităţii româneşti. Fenomenul nu ar trebui să rămână singular sau izolat, cu atât mai mult cu cât dirijorul Marin Constantin a trecut în lumea lui Paul Constantinescu. Este un deziderat formulat printre multe altele şi de mai multe simpozioane organizate la Ploieşti de Inspectoratul de cultură judeţean şi Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor.

Note bibliografice

1 - Vasile, Vasile - *Un valoros şi inedit fond de manuscrise muzicale de la Mănăstirea Sinaia;* în: *Muzica,* Bucureşti, Serie nouă, An XXIII, nr. 2 (90), aprilie – iunie 2012, pp. 128 – 160;
2 - *Ms. fără număr de inventar* din fondul chiliei Sfântul Ipatie – un *Privegher,* copiat de George Ucenescu, în 1852 – Ms. nr. 154 din catalogul meu – Vasile Vasile – *Tezaur muzical din Muntele Athos,* vol. I, București, Editura muzicală, 2007, pp. 284 - 285.
3 - *Ms. 58 Prodromu* – un *Heruvicar* copiat de George Ucenescu, în 1851 – Ms. nr. 223 din catalogul meu – Vasile Vasile – *Tezaur muzical din Muntele Athos,* vol. II, București, Editura muzicală, 2008, pp. 101 – 102.
4 - Vasile, Vasile – *Anton Pann – personalitate complexă a muzicii și a culturii românești,* vol. I, București, Editura Academiei, 2016.
5 – Harbuzaru, Mihail – *Manuscrisele psaltice de la Mănăstirea Sinaia,* Bucureşti, Editura Cuvântul vieţii, 2012;
6 – Bădulescu, Alexandru I. – *Cultura muzicală pe teritoriul judeţului Prahova în sec. XIX – XX,* Bucureşti, Editura muzicală, 2012;
7 - Tomescu, Vasile - *Paul Constantinescu,* Bucureşti, Editura muzicală, 1967, p. 41;
8 – *Idem,* p. 27.
9 – Idem, pp. 68 – 69.
10 - Constantinescu, Paul - *Muzică şi poezie;* în: *Revista Filarmonicii*, Bucureşti, An I, nr. 7, mai 1936, p. 22.
11 - Ionașcu, George – *De vorbă cu Paul Constantinescu;* în: *Suceava artistică și literară,* Suceava, nr. 18, 22 ianuarie 1939.
12 - Tomescu, Vasile – *Op. cit.,* pp. 108 – 109.

https://biblioteca-digitala.ro

13 - *Vicleimul*, joc sfânt cules din popor, cu întregiri şi lămuriri de punere în scenă de Victor Ion Popa, cu aşezarea melodiilor populare (semne bizantine şi apusene) de G(eorge) Breazul, Bucureşti, Fundaţia Culturală „Principele Carol", Cartea Satului nr. 7, 1934;
14 - Brăiloiu, Const(antin) şi Stahl H. H. – *Vicleiul din Târgu – Jiu,* Extras din revista „Sociologie Românească", An I, nr. 12, decemvrie 1936, Bucureşti, Tiparul Universitar, 1936.
15 - Tomescu, Vasile – *Op. cit.,* p. 110.
16 - Ionaşcu, Stelian - *Paul Constantinescu şi muzica psaltică românească,* Bucureşti, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., 2005, . 80 - 88;
17 - Hîrlav Maistorovici, Sanda – *Opera componistică a lui Paul Constantinescu Catalog cronologic (II);* în*: Muzica,* nr. 1/ 2013, pp. 84 – 87.
18 - I(onaşcu), S(telian) - *Paul Constantinescu*, în: *Dicționar de muzică bisericească românească,* București, Editura Basilica, 2013, p. 167.
19 - Hîrlav Maistorovici. Sanda – *St. cit., Catalog cronologic (III);* în*: Muzica,* nr. 4/ 2013 pp. 68 – 69.
20 – Idem, pp. 87 – 88.
21 - Tomescu, Vasile – *Op. cit.,* pp. 307 – 308 și 310.
22 - Bogza, Geo – *Clipă de triumf;* în*: Contemporanul,* București, 10 ianuarie 1964.
23 - Ionaşcu, Stelian - *Paul Constantinescu şi muzica psaltică românească…,* p. 98.
24 - Hîrlav Maistorovici. Sanda – *St. cit., Catalog cronologic (II);* în*: Muzica,* nr. 2/ 2013*,* pp. 83 – 85.
25 - Tomescu, Vasile – *Op. cit.,* p. 208.
26 - Giuleanu, Victor – *Melodica bizantină,* București, Editura muzicală, 1981, p. 104.
27 - Tomescu, Vasile – *Op. cit.,* p. 166.
28 - Ionaşcu, Stelian - *Paul Constantinescu şi muzica psaltică românească,* Bucureşti, Editura Institutului Biblic, 2005, p. 15,
29 - Constantinescu, Paul - *Liturghia în stil psaltic,* Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Extras din: *Biserica Ortodoxă Română*, București, An CIV, nr. 1 – 2, martie – aprilie 1986, pp. 110 – 120 (prefața) și I – XLVIII.
30 - Jora, Mihail – *Două compoziții de Paul Constantinescu;* în *Timpul* București, martie 1938; republicată în: Jora, Mihail – *Momente muzicale,* București, Editura muzicală, 1968, p. 104.
31 - Cosma, Octavian Lazăr – *Universul muzicii românești,* București, Editura muzicală, 1995, p. 92.
32 - Pentru detalii asupra creaţiei religioase a lui Teodor Teodorescu recomandăm microportretul din volumul nostru *Profiluri de muzicieni români, sec XIX-XX,* vol. I, Bucureşti, Editura muzicală, 1986;
33 - Analiza detaliilor creaţiei religioase a lui Gavriil Galinescu a făcut obiectul unui capitol al lucrării noastre de doctorat: *Gavriil Galinescu reprezentant de seamă al folcloristicii muzicale româneşti*, Academia de muzică din Cluj, 1993 şi al recentei monografii a muzicianului

https://biblioteca-digitala.ro

moldovean – Vasile, Vasile - *Gavriil Galinescu*, Piatra Neamţ, Editura Nona, 2008;
34 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. III București, Ed. muzicală, 2013 lucrare premiată de Academia Română.
35 - Ionaşcu, Stelian - *Paul Constantinescu şi muzica psaltică românească…,* pp. 90 - 95.
36 - Vasile, Vasile - *Marţian Negrea – Recviem - parastas*; în: *Muzica,* Bucureşti, An IV, nr.3 (15), iulie-septembrie 1993.
37 - Constantinescu, Paul – *Corespondență și alte documente,* Ediție îngrijită, adnotată și comentată, studiu introductiv de Al. I. Bădulescu și Nicolae Dumitrescu, Ploiești, Editura Karta – Graphic, 2009, p. 250.
38 - *Colinde,* culegere întocmită de G. Breazul, scoasă de Fundația Culturală Regală „Principele Carol", Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1938.
39 - Constantinescu, Paul – *Lămurire;* în: Constantinescu, Paul – *Restituiri,* antologia, note, comentarii de Sandală Hîrlav – Maistorovici, București, Editura muzicală, 2013, p. 20.
40 - Constantinescu, Paul – *Corespondență și alte documente…,* 2009, p. 239, 240, 244, 246
41 – *Idem,* p. 253,
42 - Vasile, Vasile - *Protopsaltul Dimitrie Suceveanu (1816 – 1898)*, în: *Byzantion*, vol. I, Iaşi, Academia de Arte "George Enescu", 1995, pp. 9 – 56; *Idem - Centenar Dimitrie Suceveanu,* în: *Muzica,* Bucureşti, s. nouă, An XI, nr. 2 (42), aprilie – iunie 2000, pp. 139 – 153.
43 - Vasile, Vasile – *Creația lui Dimitrie Suceveanu sursă de inspirație pentru muzica românească a sec. XX;* în: *Byzantion,* vol. II, Iași, Academia de Arte „George Enescu", 1006, pp. 158 – 183.
44 - Constantinescu, Paul – *Lămurire;* în: Constantinescu, Paul – *Restituiri…*, pp. 20 - 21.
45 – *Idem,* p. 20.
46 - Panţiru, Grigore. *Lecţionarul evanghelic de la Iaşi,* Bucureşti, Editura muzicală, 1982;
47 - Constantinescu, Paul – *Corespondență și alte documente…,* 2009, p. 257 și 362,
48 – *Idem,* p. 281 și 366 – 367.
48 - Vasile, Vasile - *Integrarea muzicii bizantine în creaţia enesciană,* în: *Biserica Ortodoxă Română,* Bucureşti, An CXXII, nr. 9 – 12 septembrie – decembrie 2004, pp. 645 – 660; republicat integral în: *Glasul Bucovinei*, Cernăuţi – Bucureşti, Institutul Cultural Român, An XII, nr. 1/2005, nr. 45, pp. 76 – 96 şi în formă completă în: *Teologie şi viaţă,* Iaşi, An XIII (LXXIX), nr. 1 – 6, ianuarie - iunie 2005, pp. 347 – 370; apoi în: *Byzantion Romanicon*, vol. VII, Universitatea de Arte George Enescu Iaşi, 2007, pp. 222 – 243; şi mai recent în: *Volum omagial Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu la 70 de ani,* Bucureşti, Editura *Basilica,* 2010, pp. 150 – 178.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Vasile Vasile

Religious Music in Paul Constantinescu's Oeuvre

This study starts from the idea that great creators have not thought in terms of the distinction between religious and non-religious art, treating them as complementary. The examples offered by Eminescu and Arghezi are two of the most eloquent in this respect. This dichotomy was introduced by the atheistic totalitarian propaganda. In spite of the certainty that Paul Constantinescu din not adhere to communist ideology, the religious imprint is limited to the composer's first period of creation, which has only recently been analysed. Compositions with religious themes and musical material must not be seen as opposed to lay ones, but integrated within a general whole and developed on several levels, passing, in Paul Constantinescu's case, from religious folklore (carols – about Christmas, about the star or about Bethlehem) to liturgical creations, to music dedicated to the "Burning Pyre" Christian movement in Romania, instrumental and chamber works based on Byzantine musical material, and vocal-symphony works with an obvious and acknowledged Christian content. After the Byzantine oratorios (1947 and 1948), the composer abandoned the religious vein, and his masterpieces – the oratorios – circulated first in the protestant and catholic West (where they were published), rather than in the Romanian orthodox space. In our country, the Christmas Oratorio had a very modest performance rate, and only after it was renamed – for that matter, while the Easter Oratorio returned home only after the fall of the Iron Curtain and after its resounding success in Germania. There are elements that enhance the value of these creations which require profound investigation in order to yield a complex and complete picture of Romanian music that can be and has been appreciated in Europe. This necessity has also been created by the fact that for half a century there was a chasm between Romanian music and religion which must be bridged in order to favour the natural bond with the new Romanian music that aspires to such themes, in order to ensure not only a continuity of content, but also of style and aesthetics in such a propitious cultural context as Paul Constantinescu would have wished for. But he did not have the joy of seeing many of his religious works published or of hearing them performed.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Texte și documente inedite
Istoria muzicii în autobiografii
(XII)

Fondul Ioan Vlăduță (I)

Viorel Cosma

Sergentul muzicant Ioan Vlăduță, în uniforma Regimentului 1 Mehedinți, nr.17 din Turnu-Severin (1896).

Prima autobiografie a unui șef de muzică militară (capelmaestru) am ales-o pe cea a colonelului Ioan Vlăduță (1875-1965), unul din cei mai de seamă și mai culți compozitori și dirijori militari ai epocii de la începutul secolului XX. Din păcate, „regele valsului românesc”, Iosif Ivanovici, nu și-a scris biografia, spre a începe serialul cu viața mult prea scurtă a celei mai proeminente personalități creatoare militare (a murit în 1902, în jurul vârstei de 55 de ani). Este interesant de reținut

https://biblioteca-digitala.ro

faptul că primii dirijori de fanfară militară în țara noastră de la mijlocul secolului XIX (Eduard Hübsch, Joseph Herfner, Johann Jalovitzki, Eduard Soltys, Johann Anton Steph, Iosif Metz, Josif Vollmar, Francisc Ruszinski) erau muzicieni străini, de solidă cultură instrumental/ componistică (dirijori, orchestratori, compozitori). În repertoriul promovat în manifestările publice, pe lângă obligatoriile câteva marșuri patriotice și piese impuse de regulament, aproape toți capelmaeștrii au promovat creațiile lui Haydn, Beethoven, Verdi, Rossini, Weber, Donizetti, Bellini, Wagner, Strauss, Ceaikovski.

Capelmaestrul Ioan Vlăduță a urmat Conservatorul din București și Leipzig, bucurându-se de profesori de mare pregătire profesională, ca Alfonso Castaldi, Eduard Wachmann și Max Reger (Leipziger Konservatorium für Musik). Ca dirijor, s-a specializat la Viena (cu Wilhelm Wacek) și la Paris (cu Gabriel Parès). Când l-am cunoscut - prin anii 1958-1959 - la Bucureștim locuia în același cartier cu mine (Cotroceni); era pensionar, extrem de activ, energic, bine dispus și plin de umor. Pe timpul verii lui 1959, trecea aproape săptămânal să mă scoată la o plimbare pe Bulevardul Palatului Cotroceni, unde exista o bancă solitară pe care ne asezam la discuții interminabile. Dispunea de o memorie surprinzătoare pentru vârsta destul de înaintată (peste 70 de ani) și era foarte mândru că a pornit în cariera militară extrem de timpuriu (copil de trupă, soldat, caporal și sergent muzicant la Turnu-Severin). Nu voi uita toată viața cum și-a început Ioan Vladuță zbuciumata autobiografie: „Copil sărac din Județul Mehedinți, cu fluier și opinci.” Spre a mă convinge că a ales muzica în armată, a scos din servietă o fotografie de epocă, în uniformă militară, și o partitură („Marșul ofițerilor”) pe a cărei copertă scria: „Ioan Vlăduță, sergent muzicant în Reg. I Mehedinți, nr.17.Severin, Iulie, 18, anul 1896.” Din acea clipă, i-am propus să-și scrie autobiografia pentru lexiconul Muzicieni români, fără nicio restricție de spațiu.

Provocarea a dat roade neașteptate: Ioan Vlăduță a redactat un roman al vieții și activității sale artistice și militare, pe care i-am propus să-l intituleze *Memorii*, în vederea tiparului. I-am sugerat pe parcursul redactării să încerce a contura unele

https://biblioteca-digitala.ro

mici portrete ale colegilor săi muzicieni precum și ale șefilor militari. În anul 2005, Colonelul Inspector Ionel Croitoru, ajutat de colegii Lt. Col. Platon Constantin și Căpitanul dr. Gheorghiță Nicolae, au dat însemnărilor o formă definitivă de tipar și volumul a apărut sub egida Inspectoratului Muzicilor Militare. Manuscrisul autograf s-a aflat în posesia mea vreme de peste un sfert de veac, unele fragmente publicându-le în revista „Viața militară”, în 1996.

Inspectorul general al muzicilor militare, Lct. Col. Ioan Vlăduță (1875-1965)

Prima parte din „Memoriile” șefului de muzică din comuna Valea Boerească a Olteniei, care reprezintă epoca tinereții de la soldat voluntar (1893), caporal muzicant (1894), sergent muzicant (1895) și subșef de muzică (1896-1898) până la ofițer-șef de muzică (1898), are ca momente esențiale Concursul muzicilor militare de la Expoziția aniversară a regelui Carol I (1906), contactele artistice cu Viena și Parisul, perioadele de la Botoșani și Iași, când Ioan Vlăduță a cunoscut primele împliniri majore de carieră artistică și didactică. Autorul însemnărilor nu dispune de talent literar, de condei de scriitor memorialist. Limbajul este mai mult oral, predomină întâmplările

https://biblioteca-digitala.ro

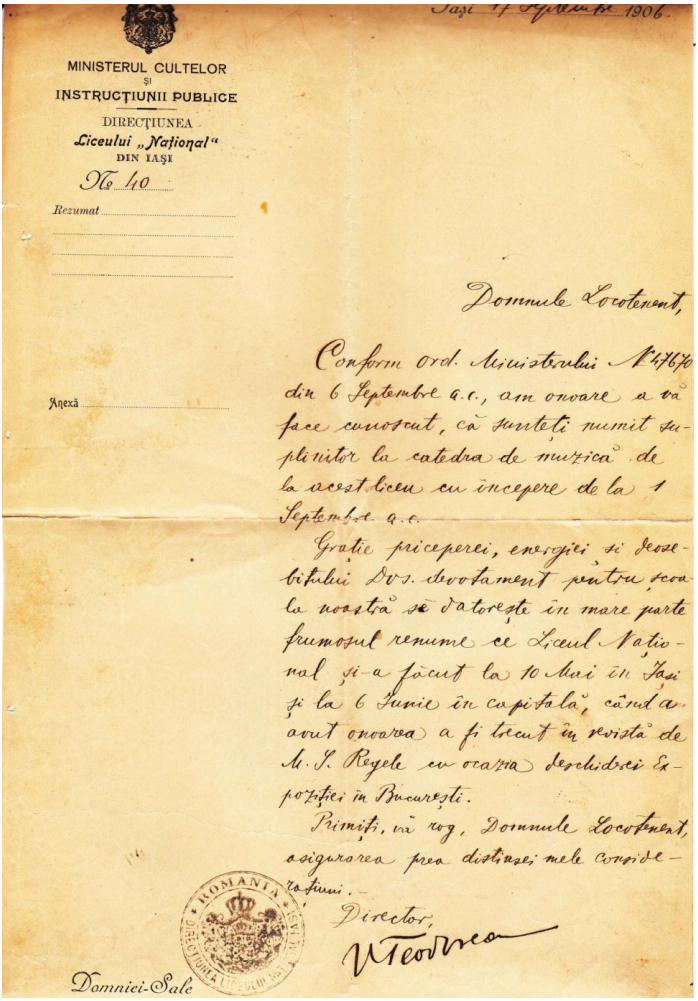
secundare, minore, conflictele mărunte de serviciu, luptele interne de promovare militară, camarila regală de promovare a fanfarelor, dispute mărunte cu șefii ierarhici și colegii de regiment. Momentul esențial însă, rămâne perioada primului război mondial (1916-1918). Detaliile dispun de valori remarcabile pentru istoria muzicilor militare și mai ales pentru atmosfera ce domina în mediul militar artistic de ieri, în comparație cu cel din zilele noastre. Ioan Vlăduță era un om sincer, riguros, capabil de proiecte ample pentru mișcarea muzicală din armată. O parte din ideile sale le-a rezolvat din clipa când a preluat șefia inspectoratului muzicilor.

Poate că autobiografia lui Ioan Vlăduță a depășit cadrul unei simple fișe personale . Bogăția de amănunte extra-profesionale au darul să împrumute ceva din portretul unui muzician militar de acum un veac, ceea ce îl singularizează pe acest polivalent dirijor, compozitor, profesor și militar pur sânge. Școala militară românească de odinioară dispunea de personalități remarcabile în arta sunetelor, cu nimic inferioare celor din viața civilă.

Muzica Batalionului 8 Vânători din Botoșani, pe platoul militar din București (1903) sub conducerea șefului de muzică, clasa a III-a, Ioan Vlăduță

https://biblioteca-digitala.ro

Directorul Liceului Național din Iași, Vasile Teodoreanu, îl anunță pe capelmaestrul Ioan Vlăduță că a fost numit pe 1 septembrie 1906, profesor la catedra de muzică „grație priceperii și deosebitului dvs devotament pentru școala noastră”.



Iași 1 Septembre 1906.

MINISTERUL CULTELOR
ȘI
INSTRUCȚIUNII PUBLICE

DIRECȚIUNEA
Liceului „National“
DIN IAȘI

No 40

Rezumat

Anexă

Domnule Locotenent,

Conform ord. Ministerului No 47654 din 6 Septembre a.c., am onoare a vă face cunoscut, că sunteți numit suplinitor la catedra de muzică de la acest liceu cu începere de la 1 Septembre a.c.

Grație priceperei, energiei și deosebitului Dvs. devotament pentru școala noastră se datorește în mare parte frumosul renume ce Liceul Național și a făcut la 10 Mai în Iași și la 6 Iunie în capitală, când a avut onoarea a fi trecut în revistă de M. S. Regele cu ocazia deschiderei Expoziției în București.

Primiți, vă rog, Domnule Locotenent, asigurarea prea distinsei mele considerațiuni.

Director,
V Teodoreanu

ROMANIA
DIRECȚIUNEA LICEULUI IAȘI

Domnului-Sale

https://biblioteca-digitala.ro

Copilăria mea. Cariera mea

Eu, Vlăduță Ioan, născut în anul 1875, luna iunie, ziua 22, în comuna Valea Boerească, din părinți muncitori de pământ, foarte nevoiași.

Încă de mic copil, de la vîrsta de 4-5 ani, am avut înclinații pentru muzică. Îmi făceam vioară din cocean de porumb și din șindrilă.

Tatăl meu care mai avea încă patru copii de hrănit, deși nu se prea trecea cu firea pentru hrănirea lor, căuta totuși să se debaraseze de ei. Hrana ce ne dădea era foarte simplă și ieftină: pâine de secară neagră, ca pământul cel mai negru. Cu ea ne dădea și câte o ceapă, dar de cele mai multe ori o mâncam goală. Pe lângă această pâine și ceapă aveam la discreție fructele crude, din care cauză zăceam cu săptămânile de friguri. Odată cu trimiterea mea la școală am scăpat de această grozavă tortură. Am fost trimis la neamuri, care trăiau în alt fel. Aici mi se servea o masă cu mâncăruri calde, cu o pâine albă făcută în casă de grâu curat. Am prins putere și gust de învățătură, încât clasa I și a II-a primară le-am trecut într-un an, dându-mi-se drept recompensă premiul al doilea. Concomitent cu studiul cursului primar, învățam să cânt la vioară și ajunsesem să cânt destul de bine cântecele naționale țărănești. Cursul primar l-am terminat la școala primară din Turnu Severin, al cărui director era neuitatul Spineanu. Cu toată silința mea la învățătură, parcă era un făcut, nu reușeam să iau premiul I, deși îl doream din toată inima și-l meritam, însă erau băieți care au fost premianți din clasa I până într-a patra inclusiv și nu puteau fi înlăturați pentru mine, ar fi fost o nesocotire a drepturilor lor, fiindcă erau silitori și ei.

După cum am mai spus, tatălui meu îi venea greu să hrănească atâția copii și căuta să se descotorosească de ei, pentru a nu le mai da pâinea neagră și ceapa pe care le-o dădea cu atâta strângere de inimă. A căzut norocul pe mine. Mi-a pus vioara la subțioară și m-a dus la muzica Regimentului

https://biblioteca-digitala.ro

17 Infanterie din Turnu Severin. Acolo muzica făcea școală de ansamblu pe o piesă de operă sub conducerea capel-maistrului Misbach.. M-am prezentat în fața lui și i-am spus că vreau să intru copil de trupă la muzică. După ce m-a pus să cânt câteva hore și sârbe în râsul muzicanților, mi-a spus că sunt primit copil de trupă. M-a îmbrăcat cu haine potrivite și m-a dat pentru instruire sergentului Petre Elinescu, fostul profesor de flaut la Conservatorul de muzică din București.

De la domnul Capel-maistru am învățat violina și noțiuni începătoare de pian. De la domnul sergent Elinescu am învățat clarinetul și flautul, iar de la domnul subșef Boșoreanu am învățat grifele la toate instrumentele de alamă. Știam deci să mânuiesc teoretic toate instrumentele de lemn și alamă. Mai trebuia să pun în practică mecanismul acestor instrumente, lucru nu prea ușor de obținut din cauza invidiilor muzicanților. Deseori mi se spunea când încercam să suflu într-un instrument de alamă: „Ce măi, Vlăduț, ai învățat clarinetul și vrei să mai înveți acum și trompeta, basfligornul, fligornul, etc." și-mi lua instrumentul cu dușmănie de la gură. Nu m-am descurajat. Duminica și sărbătorile nimeni nu rămânea în cazarmă, numai eu eram în sala de muzică intrat acolo prin fereastra lăsată de mine deszăvorâtă și mă lăfăiam în studiul practic al instrumentelor și individual, eram atât de antrenat și preocupat cu exercitarea fiecăruia pe piesele regulamentare. Aceasta era întotdeauna punctul culminant al studiului elevilor muzicanți. Încântat că după mai multe ședințe de felul acesta, am trecut punctul culminant la marșuri, valsuri, polci, etc., am uitat că trebuie să părăsesc sala de muzică pe fereastra pe unde intrasem și m-a găsit sergentul de zi, care mi-a administrat, după cum era obiceiul, un toc de bătaie strașnic pentru că intrasem acolo.

La un exercițiu individual la care căpitanul Wiest nu lipsea dintre noi, am executat în fața lu cu cornii un pasaj de Wilhelm Tell, lăsându-i înmărmuriți atât pe corniști, cât și pe șef. Am trecut apoi la basuri, heliconii bași, cu care executam pasagii grele de bas, sub uimirea șefului și muzicanților heliconiști.

https://biblioteca-digitala.ro

În felul acesta mi-am însușit eu cunoașterea practică a instrumentelor de muzică militară. Totuși, eram nemulțumit de viitorul meu. Îmi ziceam, colegii mei de școală premianți, erau toți prin licee teoretice, comerciale, etc., numai eu rămăsesem un muzicant care trebuia să cânte pentru distracția altora.

Îngrijorat de viitorul meu, am întrebat într-o zi, la o școală de ansamblu, într-un repaus, pe sergenutl Elinescu, singurul care îmi era binevoitor din toată muzica, dacă au voi învăța zi și noapte, ce voi putea ajunge? El mi-a răspuns :„Uite! Ca acela din mijloc (ca Wiest), profesor de muzică la liceu, profesor la conservator, inspector al muzicilor. Iacă! Eu mă duc acum la Conservatorul din București și am să ajung profesor la conservator.” Într-adevăr a ajuns profesor de flaut la Conservatorul din București.

Încurajat de spusele lui Elinescu, mi-am cumpărat cărți și am trecut an de an, în particular cele opt clase de liceu, la liceul „Traian” din Turnu Severin. Paralel cu acest studiu, făceam teoria muzicală cu profesorul de muzică Oprea Stănescu de la liceul „Traian”, armonia, contrapunctul, orchestrația cu căpitanul Wiest de la muzica Regimentului 17 infanterie.

Pregătit la aceste cursuri de muzică, am dat examen particular la Conservatorul de muzică din București, sub direcția muzicianului Wachmann Eduard. După absolvirea conservatorului la aceste cursuri de teorie (solfegii, game, etc.) și de armonie, m-am prezentat la examenul de șef de muzică clasa a III-a, în fața comisiei de examinare compusă din: Iosif Ivanovici, Krathochvil Anton, ca membri. M-au pus să cânt la toate instrumentele și ca, corolar a acestei probe, am scos de la carâmbul cismei un fluier cu o țeavă și jumătate, cu care le-am executat un duet și un concert de flaut de Terschak.

Toți muzicanții, candidații și comisia au rămas surprinși de execuția duetului pe intervală de terță, sextă, cvintă și octavă, atât de perfect. Comisia a examinat foarte amănunțit fluierul pe care-l păstrez și azi, elogiindu-mi iscusința și dexteritatea.

https://biblioteca-digitala.ro

Ca rezultat al acestui concurs, am fost numit șef de muzică clasa a III-a, în anul 1898, la Regimentul 35 Infanterie, Botoșani, nou înființat. Aici am început înființarea muzicii, de la pupitru, iar repertoriul de la piesele regulamentare și până la operele lui Beethoven și Wagner.

În cursul înființării muzicii și a formării muzicanților executanți, generalul, comandantul Diviziei a 8-a, un plictisit, căuta să-și omoare timpul și plictiseala cu o vioară și un flaut. Pentru acest lucru îi trebuia un tovarăș care să-i țină hangul. S-a gândit la mine și, i-a propus să facem în fiecare zi de la orele 2 (14), muzică de violină și de flaut, împreună. Am făcut câteva ședințe de la 2 și până la 9, am cântat împreună când la flaut, când la violină. Dar, am băgat de seamă că acest gen de muzică îi folosea domnului General, poate și mie, dar progresul muzicii mele stătea pe loc. M-am hotărât s-o rup cu domnul general orice s-ar întâmpla. Zis și făcut. Când trebuia să mă duc la ora 2, îi trimiteam un bilețel în care-l rugam să nu se supere că nu pot veni azi. Domnia sa nebănuindu-mi intenția, adică, că nu mai vreau să continui ședințele de muzică, de flaut și violină cu el. Domnia sa, îmi trimitea vorba să vin a doua zi. A doua zi, la fel, trimiteam biletul formulat în același format și așa mai departe, până când a înțeles că nu mai vreau să mă mai duc; așa că, la ultimul bilețel am primit răspuns să nu mă mai duc până nu mă va chema domnia sa. De chemat nu m-a mai chemat, însă mi-a trimis vorbă că sunt pedepsit cu 15 zile de arest, pentru că am mers contrar ordinelor date, cu bicicleta pe trotuar. În timpul acestei pedepse private de libertate, am scris valsul „Suvenir de Botoșani”.

Divizia a 8-a, adică clădirea acestui comandament, era gard în gard cu grădina publică a orașului Botoșani, așa că domnul general care locuia în corpul de casă al diviziei, vrând, nevrând, se delecta cu concertele de promenadă ale muzicii mele, care datorită curajului și priceperii mele, a putut să ajungă la progrese uimitoare de perfecționare muzicală și de ansamblu.

Fără să vrea domnul general admira valsul „Suvenir de Botoșani”, ca o operă a unui compozitor vienez și atunci când

https://biblioteca-digitala.ro

muzica executa sub conducerea mea acest vals, domnia sa oprea, dacă se găsea în timpul mesei, orice servire a mâncărurilor. Lucrul acesta îl știu de la doamna general Palade, care l-a dezaprobat pentru cele 15 zile de arest date pentru un motiv inventat ad-hoc.

În timp ce eu lucram cu entuziasm pentru formarea muzicii, domnul general stăruia pe lângă fiecare comandant ce urma la comanda regimentului, să mă mute și să aducă un altul în locul meu, care să fie mai supus ordinelor și dorințelor sale.

Activitatea și roadele atât de prodigioase ale muzicii, au paralizat orice acțiune a acestui general în favoarea mea.

Șeful muzicii Regimentului 17 Infanterie a introdus în anul 1894, seria completă a saxofoanelor: sopran, alto, tenor, bariton, bas. Aproape doi ani nimeni nu a știut să cânte cu aceste instrumente. Eu fiind șeful muzicii peste toată averea muzicii, nu mi-a fost greu să studiez și să cunosc mecanismul acestui instrument, saxofonul.

Așa că trebuie reținut că saxofonul datează la noi în țară din anul 1894 și că acel dintâi care a executat cu acest instrument, am fost eu și după mine a urmat Mănescu, devenit, mai târziu, șeful Muzicii Regimentului 17 Infanterie Turnu Severin.

La început eram în muzica Regimentului 17 Infanterie un toboșar mic, iscusit. După aceea, trecând la clarinet, devenisem cel mai bun clarinetist, după Elenescu și Aricescu. Pentru instruirea elevilor soldați și copiilor de trupă, eram întotdeauna eu însărcinat.

Căpătasem și în acestă direcție o perfecțiune mare, atât ca metodă de predare, cât și ca autoritate în fața elevilor soldați și a copiilor de trupă. Într-o epocă când regimentul angajase pentru muzică 24 copii de trupă, tot eu am fost însărcinat cu educarea lor muzicală.

Când le-am dat instructorilor de instrumente, elevi instruiți, fiecare din ei își cunoștea mecanismul instrumentului la care-l repartizasem și știa să cânte după rolul și caracterul instrumentului său.

Acestă iscusunță a mea mi-a atras o recompensă mare și rară, am fost înaintat subșef de muzică, ceea ce înseamnă

https://biblioteca-digitala.ro

adjutant, aveam trei galoane ca semn distinctiv, la fel ca și adjuvantul regimentului. Venind la comanda regimentului, colonelul Crasan a adus cu el și un plutonier (sergent major) ca instructor de cornișți. Era, într-adevăr un excelent instructor de cornișți. Colonelul Crasan avea cu drept de cuvânt, de ce să fie atât de supus și serviabil cu instructorul de cornișți Petrovici I. Acest om era și un spion în Regimentul 17 Infanterie. Toți ofițerii regimentului se fereau de el ca de foc. Printre ei eram și eu. Dar Petrovici cu toată dragostea și prietenia ce i-o arătam, ca unui element de valoare și mai bătrân, totuși îmi purta o ură ascunsă pentru faptul că aveam un galon mai mult decât el, pe cel îngust de adjuvant. El a pus pe colonel să mi-l dea jos. Colonelul pentru a-i face pe plac, a dat ordin lui Wiest să-i prezinte muzica la inspecție. Imediat ce a intrat în sala de muzică, colonelul Crasan și-a fixat ochii pe mine. M-am bucurat, crezând că-i sunt simpatic cum fusesem tuturor comandanților de regiment dinaintea lui. A ascultat o singură piesă și a plecat. După vreo oră mi-a comunicat să dau jos galonul de adjutant. L-am dat jos fără prea mare părere de rău, fiindcă eu eram atunci candidat ca șef de muzică. Dar ceea ce m-a jenat era faptul că lumea și prietenii mei, credeau că am fost degradat pentru o abatere gravă de la datorie. Lumea însă a aflat fapta meschină a colonelului și a lui Petrovici și i-a blamat așa cum s-a cuvenit.

Concomitent cu educarea muzicii divizionare a Batalionului 8 Vânători (Regimentul 35 Infanterie se desființase, transformându-se în două batalioane de vânători 7 și 8), am format o orchestră pe lângă Ateneul Român din Botoșani. Această orchestră era formată din diletanți, oameni de seamă ai orașului Botoșani. Am primit să-i conduc cu condiția ca să mi se supună și să studiem piesele până la ajungerea perfecțiunii celei mai înalte.

Printre acești diletanți, ingineri, doctori, directori de bancă, de poștă, judecători, etc. era și un desăvârșit muzicant de naționalitate boem (Bernard). Cânta la violă cu o virtuozitate desăvârșită. Așa că domnii Rangli, Chesim, Țăranu, Sen Georges și alții care vedeau la Bernard, atenția deosebită cu care urmărea bagheta mea, nu se mai văitau ca altă dată că

https://biblioteca-digitala.ro

sunt obosiți și că ar fi bine să se mai odihnească puțin, ci studiau cu râvnă fără nici un fel de obiecțiune.

Eram în studiu cu un program de piese pentru un concert în fața marelui public. Ne-am înțeles la o ședință asupra orelor de repetiție. Domnul judecător Rangli, cel mai bun violonist din orchestră și-a luat partea sa de violină s-o studieze acasă, neputând să ia parte la repetițiile individuale și de ansamblu, fiind în fiecare zi ocupat cu procesele.

Am stabilit să vină la ultima repetiție de ansamblu. Ultima repetiție era cu o zi înainte de ziua concertului. Orchestra era atât de bine pregătită că putea fi dispensată de repetiția de ansamblu din ajunul concertului. Totuși, ea a trebuit să fie convocată pentru ca să se pună la punct și domnul Rangli, mândru și încrezător în forța sa violonistică, când a auzit ansamblul și, neputându-se ține de ceilalți violoniști, cu mult mai slabi decât dânsul, și-a strâns vioara și arcușul și a fugit, așa că nu l-am mai văzut nici până în ziua de azi.

Ateneul și membrii lui, pentru succesul strălucitor realizat de orchestră, mi-au oferit o baghetă de abanos, înfășurată cu o fâșie de argint, numele meu fiind încrustat pe ea.

Vrednic de această baghetă l-am găsit pe demnul meu urmaș la Inspectoratul Muzicilor Militare, pe colonelul Eremia, căruia vreau să i-o dăruiesc din toată inima.

În anul 1903, Batalionul 8 Vânători a fost rânduit de gardă șa reședința regală de la Sinaia. În vederea preparativelor pentru înlocuirea vechiului batalion, Batalionul 8 Vânători a fost cazat cu un an înainte la Arsenalul Armatei. Muzica și orchestra erau plasate într-o cameră a Arsenalului. Acolo îmi făceam școala de ansamblu a muzicii și orchestrei. La școala orchestrei luau parte pentru practică elevi de la Conservator. Printre aceștia era și un violoncelist, anume Georgescu, poate chiar actualul conducător de orchestră cu faimă George Georgescu.

Țin să-l relev că dacă a fost și el cumva printre acei elevi și și-a însușit unele metode și procedee de la mine, firește, e meritul său, și îi aduc laudele și felicitările mele.

https://biblioteca-digitala.ro

Înapoierea la București a Batalionului 8 Vânători

După terminarea misiunii sale de gardă de la Sinaia, Batalionul 8 Vânători și-a luat reședința în capitala țării. În scurt timp după cazarea sa în București s-a ivit un loc vacant de șef de muzică la Regimentul 13 Infanterie din Iași, prin decesul șefului de muzică, căpitanul Lehr. Am cerut și eu acest loc, rugând comandantul Batalionului să-mi dea consimțământul. Maiorul Boureanu mi-a promis, însă îi venea greu să se despartă de mine. De aceea m-a ținut mereu cu vorba până a fost numit în postul vacant un oarecare Pascu, reușit la un examen mai vechi. Am protestat la minister pentru acest fapt, însă ministrul fiind obligat față de o personalitate politică, nu voia să accepte schimbarea lui Pascu cu mine. Atunci am venit și eu cu o personalitate și mai influentă, față de care ministrul a cedat și m-a mutat pe mine la Iași, iar pe Pascu de la Iași la București, la Batalionul 8 Vânători.

Muzica Regimentului 13 Infanterie din Iași avea mare faimă, era socotită ca cea mai bună muzică din țară. Această faimă m-a pus pe gânduri, fiindcă faima era falsă, faima de fapt nu era a muzicii, ci al lui Lehr, care cu drept cuvânt o merita și ca muzicant și ca tradiție, întrucât făcea parte din familia celebrului violonist Luis Wiest.

Muzica era mare și încadrată cu muzicanți de mâna întâia. Fligornistul Cuculeț era un tehnician de mare valoare și ca ton de frumusețe rară, avea și dexteritate. Basfligornistul Vasiliu era la fel de bun. Aceștia doi duceau în spatele lor întregul efectiv al acestei muzici cu faimă.

M-am gândit, toată lumea era deprinsă cu această muzică fără suflet, fără vervă.

Generalul Iarca, comandantul Corpului 4 Armată o audia ca pe o muzică excelentă, Mi-am zis: Am nimerit-o rău, fiindcă îndreptările ce le voi face vor fi luate de prost gust și o să mi se spună că am stricat bunătate de muzică.

Mă luptam cu voința de a rămâne sau de a mă duce. În cele din urmă m-am hotărât să încerc.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Viorel Cosma
Original Texts and Documents.
Music History in Autobiographies (XII)
The Ioan Vlăduță Archive (I)

This is the autobiography of a chief of military music (chapelmaster) – Colonel Ioan Vlăduță (1875-1965), one of the most notable and cultivated military composers and conductors of the beginning of the twentieth century. Chapelmaster Ioan Vlăduță studied at the Conservatoires of Bucharest and Leipzig, working with teachers of a remarkable professional training such as Alfonso Castaldi, Eduard Wachmann and Max Reger. As a conductor, he specialised himself in Vienna (with Wilhelm Wacek) and Paris (with Gabriel Parès).
The essential moment of the autobiography is the period of the First World War (1916-1918). The details offer paramount information on the history of military music and especially on the atmosphere that dominated the military artistic environment of yore as against that of our times.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**

https://biblioteca-digitala.ro